

*MASTER  
NEGATIVE  
NO. 91-80287-5*

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the  
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the  
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from  
Columbia University Library

# **COPYRIGHT STATEMENT**

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

*AUTHOR:*

MOMIGLIANO, ATTILIO

*TITLE:*

L'OPERA DI CARLO  
PORTA; STUDIO ...

*PLACE:*

CITTA DI CASTELLO

*DATE:*

1909

Master Negative #

91-80287-5

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES  
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

PATERNÒ LIBRARY

D253F83 Monigliano, Attilio, 1893-1952  
DN L'opera di Carlo Porta; studio compiuto sui  
versi editi ed inediti da Attilio Monigliano.  
Città di Castello, Lapi, 1909.  
[3]-302 p. 25 cm.

21868

R 12-14-92

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x24  
IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB  
DATE FILMED: 8-25-92 INITIALS MY  
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

## BIBLIOGRAPHIC IRREGULARITIES

MAIN

ENTRY: Momigliano, Attilio

### Bibliographic Irregularities in the Original Document

List volumes and pages affected; include name of institution if filming borrowed text.

\_\_\_\_\_ Page(s) missing/not available: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Volumes(s) missing/not available: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Illegible and/or damaged page(s): \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Page(s) or volumes(s) misnumbered: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Bound out of sequence: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Page(s) or illustration(s) filmed from copy borrowed from: Berkeley  
9-10

\_\_\_\_\_ Other: \_\_\_\_\_

FILMED IN WHOLE  
OR PART FROM A  
COPY BORROWED  
FROM UNIVERSITY  
OF CALIFORNIA,  
BERKELEY

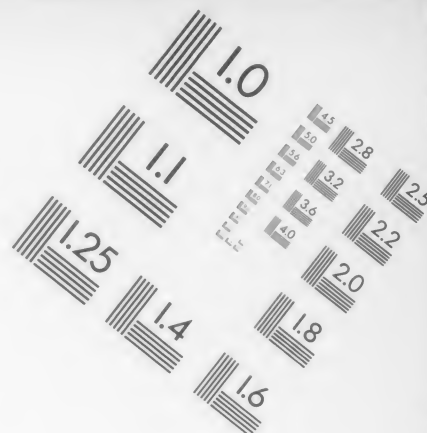
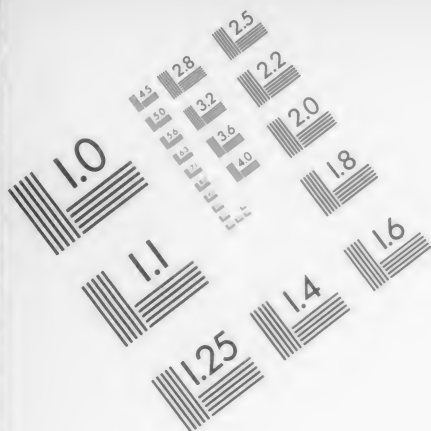


**AIIM**

**Association for Information and Image Management**

1100 Wayne Avenue, Suite 1100  
Silver Spring, Maryland 20910

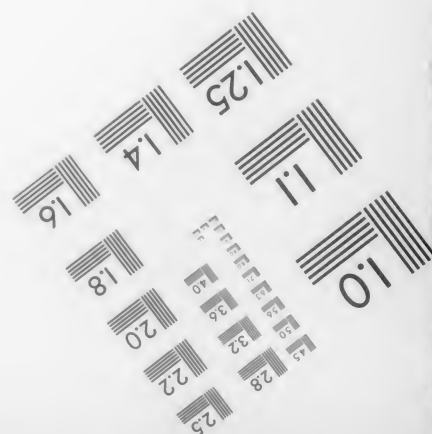
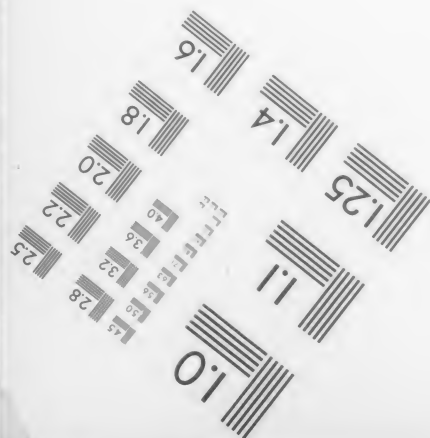
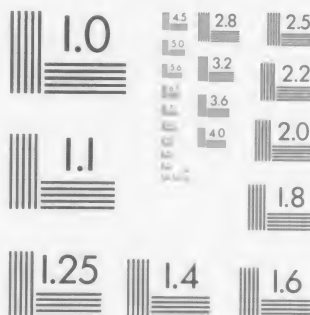
301/587-8202



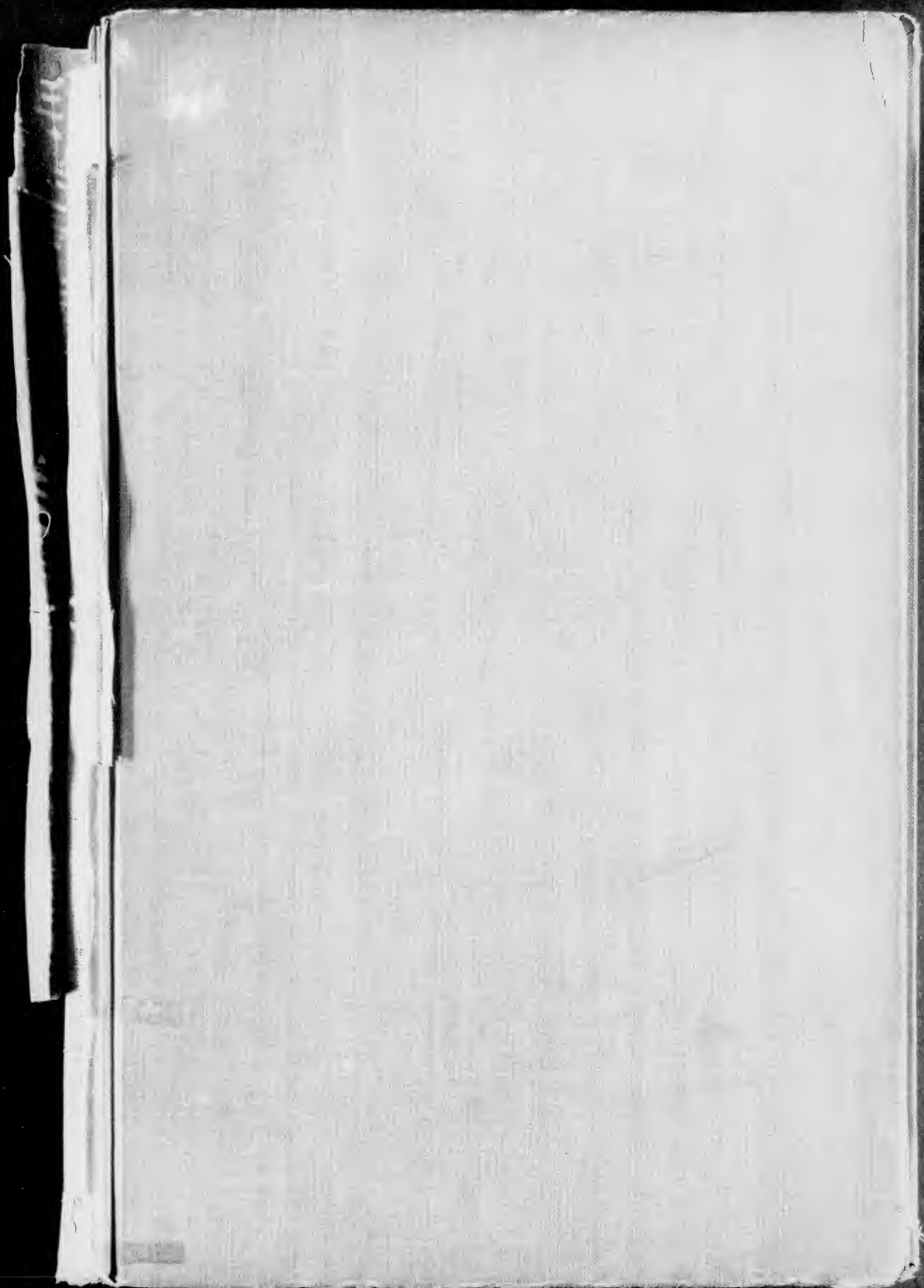
Centimeter



Inches



MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS  
BY APPLIED IMAGE, INC.



D853P83

DM





5662-5  
L'OPERA

DI

CARLO PORTA

STUDIO

COMPIUTO SUI VERSI EDITI ED INEDITI

DA

ATTILIO MOMIGLIANO



CITTÀ DI CASTELLO

CASA TIPOGRAFICO-EDITRICE S. LAPÌ

1909

paterno  
D853 P83  
DM

—  
PROPRIETÀ LETTERARIA  
—

*Al. M. M. M. M.*

LIBRO PRIMO

GLI ARGOMENTI DELLA POESIA DEL PORTA

PARTE PRIMA.

LA VERSIONE DI DANTE

I.

L'arte del Porta si manifesta nello scherzo, nella narrazione comica, nella satira rappresentativa e nella satira riflessiva. È sempre arte comica, ma è più spontanea ne le novelle d'argomento popolare e nelle satire rappresentative, più studiata nelle satire riflesse e nella versione di Dante, dove l'ispirazione è un po' impacciata dal modello e dalla non continua presenza d'un punto direttivo.

Tuttavia quella stessa attitudine per la quale il Porta riuscì un così felice caricaturista di preti, di dame, di divinità pagane e di classicisti, fece di lui un valente parodista. Cosa naturale, perchè la parodia non è che una caricatura senza scopo. Del Porta parodista abbiamo un solo saggio notevole: la versione di Dante.<sup>1</sup> Vediamo che cosa sono diventati Virgilio e il suo discepolo nelle ottave milanesi.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sono trascurabili le tracce d'un travestimento del *Trionfo della Morte* del Petrarca, che GAETANO CRESPI ravvisò in otto scipitissimi versi (v. *Francesco Petrarca e Carlo Porta*, nel *Tempo* di Milano, 21 luglio 1904). Ringrazio vivamente di parecchi aiuti questo benemerito iniziatore della « Raccolta portiana » ed il dott. Ettore Verga, direttore dell'Archivio storico civico di Milano.

<sup>2</sup> Per il primo canto dell'*Inferno* seguo l'edizione *Poesie* di CARLO PORTA, Milano, Giovanni Pirotta, 1817, che forma il vol. XII de la *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*: citerò quell'edizione colla sigla P. Il primo canto è a pp. 8-23. Il resto della versione, insieme con questo canto, si trova nell'edizione *Poesie in dialetto milanese* di CARLO PORTA coll'aggiunta d'una *comi-tragedia scritta dal medesimo di compagnia con TOMMASO GROSSI*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1821 (I, 172-215): citerò colla sigla G quest'edizione procurata dal Grossi. Per i pochi passi che mancano in G ricorrerò all'edizione *Poesie di CARLO PORTA rivedute sugli originali e annotate da POLICARPO CAMPAGNANI*, Milano, Levino Robecchi, 1887, pp. 223-281: sigla C. Altri passi sparsi citerò via via. Per il mio volume mi son valso anche dell'edizione *Poesie edite, inedite e rare di CARLO PORTA scelte e illustrate per cura di RAFFAELLO BARBIERA*, colla *biografia del poeta*

Dante s'è smarrito a metà della vita — si noti che questo è divenuto un semplice dato cronologico — in un bosco più terribile che quello de le streghe; scampatone per miracolo, incontra una pantera, poi un leone, poi una lupa, e morirebbe di tremarella se non trovasse un uomo che non solamente lo salva, ma gli promette di condurlo, attraverso all'inferno, alla soglia del paese della cuccagna, dove gli farà da guida « on pussee bravo servitor de piazza ». Dante a quella promessa si rallegra come un ragazzo che dev'esser condotto a teatro, e prega Virgilio:

Levem prest de sto lœugh de mal inguri,  
Menem giò tra quij trist pesg imbattuu,  
Che pensand che despoù voo in ciel, te giuri  
Che la camisa no me tocca el cuu.

I significati reconditi sono perfettamente cancellati, e così pure la solennità che nell'Alighieri ci faceva sentire d'essere in un mondo diverso dal nostro. Il Dante del Porta fa il suo viaggio, animato dalla semplice curiosità; la pietà, la pensosità del vero Dante dinanzi ai problemi della coscienza, sono affatto scomparse. L'Alighieri, respinto dalla lupa verso l'ombra paurosa, vede « Chi per lungo silenzio pareva fioco »: questo verso, chiudendo la terzina, introduce una pausa solenne che prelude alla solennità dell'invocazione dantesca e della presentazione di Virgilio. Il Porta invece non chiude qui la strofe, e cangia il verso italiano in questi altri:

me compar on figurott  
Cont ona vos scarpada de bordoeu,  
Che per vess on gran pezz ch'el dis nagott,  
Gh'eva fors vegnuu rusgen el pezzœu.

Ci son particolari di fronte ai quali non possiam credere d'esser dinanzi ad un fatto fantastico. Data questa modificazione, ne segue l'altra, più importante:

denanz che l'andass a fà i fatt sœu,  
Fermaet, ghe disi, siet mò on'ombra o on omm,  
Juttem, che te fee on tratt de galantommm.

Altro che il dantesco « Miserere di me »! che, anche pel richiamo religioso, suona così cupo in quel deserto nel quale la parca e grave de-

*rifatta su carteggi inediti*, Firenze, G. Barbèra, 1884: sigla B. Ecco disposte tutte queste edizioni in ordine d'autorità: P, G, B, C; seguo l'ultima solo quando il componimento di cui mi occupo manca in P, o in G, o in B. Per spiegazioni di frasi rimando a B e, meglio, a C. Altre edizioni particolari citerò altrove. Così devo fare mentre si attende l'edizione critica di CARLO SALVIONI. Questi, al quale debbo tanta riconoscenza anche per molteplici informazioni e per cortesie di ogni maniera, mise a mia disposizione — con gentilezza singolare — il materiale poetico inedito da lui raccolto: me ne servirò più d'una volta citandolo colla sigla SM e trascurando le varianti, che a me non importano. Al futuro editore del Porta ed a Guido Mazzoni che mi fu larghissimo di aiuti bibliografici, esprimo qui la mia profonda riconoscenza.

serizione dantesca ha infusa un'aura oltremondana. Quello del Dante portiano non è più il grido d'un'anima perduta: si sente bene che Dante meneghino non chiede aiuto per la salute spirituale, ma per quella corporea.

« Non uom, uomo già fui » risponde Virgilio riattaccandosi maestosamente all'invocazione di Dante: e il Virgilio meneghino: « Sera anni on omm grand, gross e scopazzuu ». Il Porta aumenta sempre i particolari che richiamano alla vita terrena, e attenua o sopprime quelli che richiamano all'altra vita. La concisa correzione e contrapposizione dantesca ricorda, sia pure per un attimo, la vanità dell'esistenza terrena: l'amplificazione portiana cancella quel ricordo. Virgilio si scopre e parla a Dante non col grave tu classico, ma col tu famigliare d'un vecchio compagno. Si rivela per un « bosin » che ha scritto il poema l'« Eneide », e soggiunge:

E te diroo che voreva anch brusall  
Per ghignon de no avell faa in meneghin.

È geniale questa comicità così inaspettata. Virgilio travestito da poeta popolare milanese! L'anacronismo è tanto più forte quanto più è particolare: Dante travestito da milanese del secolo XIX, è più comico di quel che sarebbe Dante travestito da italiano del medesimo secolo. Il Porta introduce un municipalismo piccino in questo poema che ha intenzioni universali: di qui un contrasto enorme fra il testo e la versione, fra la tragedia psichica raffigurata dall'Alighieri e la realtà di cinque secoli dopo, che il Porta v'incasta dentro. Pensate a Virgilio, il quale è così poco compreso de l'altezza della sua missione, che viene dal limbo a confidare a Dante in pericolo di vita il suo « ghignon » per non aver cantato Enea col bel milanese d'un poeta posteriore a lui di diciannove secoli. Il secolo d'Augusto e quel di Dante son proiettati nella Milano popolare del Porta. Il tono della poesia dantesca s'eleva — all'infuori degli episodi che ci richiamano in parte alla vita reale — al di sopra dei pensieri e dei sentimenti d'ogni giorno: il Porta lo abbassa anche al di sotto del tono consueto. I personaggi della tragedia italiana diventano uomini alla mano (non si può esprimere diversamente il procedimento generale del Porta), salvo le esagerazioni per cui gli uomini alla mano diventano uomini volgari. Fatta conoscenza con Virgilio, Dante si lascia condur da lui. Scende la notte: in Milano tutto è silenzio; forse non si troverebbero nemmeno cento lingue di donna in moto.<sup>1</sup> Prima di proceder più oltre Dante vuol sapere se è in istato di giungere almeno fino alla prima osteria, e,

<sup>1</sup> L'aggiunta di questo frizzo ricorda quella di DOMENICO BALESTIERRI alla descrizione della notte fatta dal Tasso alla fine della « Gerusalemme liberata »: « Fina i gri in di praa stan li quiett, E fina i rann e i sciatt dent in di foss: Fina i donn tasen » (*Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, Milano, presso Giovanni Pirotta, 1816. vol. VII, *La Gerusalemme liberata in dialetto milanese*, p. 54, str. 2. Citerò quella collezione colla sigla CM).

Dante s'è smarrito a metà della vita — si noti che questo è divenuto un semplice dato cronologico — in un bosco più terribile che quello delle streghe; scampatone per miracolo, incontra una pantera, poi un leone, poi una lupa, e morirebbe di tremarella se non trovasse un uomo che non solamente lo salva, ma gli promette di condurlo, attraverso all'inferno, alla soglia del paese della cuccagna, dove gli farà da guida « on pussee bravo servitor de piazza ». Dante a quella promessa si rallegra come un ragazzo che dev'esser condotto a teatro, e prega Virgilio:

Levem prest de sto lœugh de mal inguri,  
Menem giò tra quij trist pesg imbattuu,  
Che pensand che despoè voo in ciel, te giuri  
Che la camisa no me tocca el cuu.

I significati reconditi sono perfettamente cancellati, e così pure la solennità che nell'Alighieri ci faceva sentire d'essere in un mondo diverso dal nostro. Il Dante del Porta fa il suo viaggio, animato dalla semplice curiosità; la pietà, la pensosità del vero Dante dinanzi ai problemi della coscienza, sono affatto scomparse. L'Alighieri, respinto dalla lupa verso l'ombra paurosa, vede « Chi per lungo silenzio pareva fioco »: questo verso, chiudendo la terzina, introduce una pausa solenne che prelude alla solennità dell'invocazione dantesca e della presentazione di Virgilio. Il Porta invece non chiude qui la strofe, e cangia il verso italiano in questi altri:

me compar on figurott  
Cont ona vos scarpada de bordoeu,  
Che per vess on gran pezz ch'el dis nagott,  
Gh'eva fors vegnuu rusgen el pezzœu.

Ci son particolari di fronte ai quali non possiam credere d'esser dinanzi ad un fatto fantastico. Data questa modificazione, ne segue l'altra, più importante:

denanz che l'andass a fà i fatt soeu,  
Fermet, ghe disi, siet mò on'ombra o on omm,  
Juttem, che te fee on tratt de galantomm.

Altro che il dantesco « Miserere di me »! che, anche pel richiamo religioso, suona così cupo in quel deserto nel quale la parca e grave de-

*rifatta su carteggi inediti*, Firenze, G. Barbèra, 1884: sigla B. Ecco disposte tutte queste edizioni in ordine d'autorità: P, G, B, C; seguo l'ultima solo quando il componimento di cui mi occupo manca in P, o in G, o in B. Per spiegazioni di frasi rimando a B e, meglio, a C. Altre edizioni particolari citerò altrove. Così devo fare mentre si attende l'edizione critica di CARLO SALVIONI. Questi, al quale debbo tanta riconoscenza anche per molteplici informazioni e per cortesie di ogni maniera, mise a mia disposizione — con gentilezza singolare — il materiale poetico inedito da lui raccolto: me ne servirò più d'una volta citandolo colla sigla SM e trascurando le varianti, che a me non importano. Al futuro editore del Porta ed a GUIDO MAZZONI che mi fu larghissimo di aiuti bibliografici, esprimo qui la mia profonda riconoscenza.

scrizione dantesca ha infusa un'aura oltremondana. Quello del Dante portiano non è più il grido d'un'anima perduta: si sente bene che Dante meneghino non chiede aiuto per la salute spirituale, ma per quella corporea.

« Non uom, uomo già fui » risponde Virgilio riattaccandosi maestosamente all'invocazione di Dante: e il Virgilio meneghino: « Sera anni on omm grand, gross e scopazzuu ». Il Porta aumenta sempre i particolari che richiamano alla vita terrena, e attenua o sopprime quelli che richiamano all'altra vita. La concisa correzione e contrapposizione dantesca ricorda, sia pure per un attimo, la vanità dell'esistenza terrena: l'amplificazione portiana cancella quel ricordo. Virgilio si scopre e parla a Dante non col grave tu classico, ma col tu famigliare d'un vecchio compagno. Si rivela per un « bosin » che ha scritto il poema l'« Eneide », e soggiunge:

E te diroo che voreva anch brusall  
Per ghignon de no avell faa in meneghin.

È geniale questa comicità così inaspettata. Virgilio travestito da poeta popolare milanese! L'anacronismo è tanto più forte quanto più è particolare: Dante travestito da milanese del secolo XIX, è più comico di quel che sarebbe Dante travestito da italiano del medesimo secolo. Il Porta introduce un municipalismo piccino in questo poema che ha intenzioni universali: di qui un contrasto enorme fra il testo e la versione, fra la tragedia psichica raffigurata dall'Alighieri e la realtà di cinque secoli dopo, che il Porta v'incasta dentro. Pensate a Virgilio, il quale è così poco compreso de l'altezza della sua missione, che viene dal limbo a confidare a Dante in pericolo di vita il suo « ghignon » per non aver cantato Enea col bel milanese d'un poeta posteriore a lui di diciannove secoli. Il secolo d'Augusto e quel di Dante son proiettati nella Milano popolare del Porta. Il tono della poesia dantesca s'eleva — all'infuori degli episodi che ci richiamano in parte alla vita reale — al di sopra dei pensieri e dei sentimenti d'ogni giorno: il Porta lo abbassa anche al di sotto del tono consueto. I personaggi della tragedia italiana diventano uomini alla mano (non si può esprimere diversamente il procedimento generale del Porta), salvo le esagerazioni per cui gli uomini alla mano diventano uomini volgari. Fatta conoscenza con Virgilio, Dante si lascia condur da lui. Scende la notte: in Milano tutto è silenzio; forse non si troverebbero nemmeno cento lingue di donna in moto.<sup>1</sup> Prima di proceder più oltre Dante vuol sapere se è in istato di giungere almeno fino alla prima osteria, e,

<sup>1</sup> L'aggiunta di questo frizzo ricorda quella di DOMENICO BALESTIERRI alla descrizione della notte fatta dal Tasso alla fine della « Gerusalemme liberata »: « Fina i gri in di praa stan li quiett, E fina i rann e i sciatt dent in di foss; Fina i donn tasen » (*Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, Milano, presso Giovanni Pirotta, 1816, vol. VII, *La Gerusalemme liberata in dialetto milanese*, p. 51, str. 2. Citerò quella collezione colla sigla CM.

In sul fà di Franzes del temp present  
Che dopo avè struppiaa parice nazon  
Per rendij come lor independent,  
Cambien tre vœult a l'ann costituzion,

così muta proposito anche lui. Il Porta trova dunque modo di introdurre anche la satira politica contemporanea. Virgilio si oppone vivacemente alla nuova idea di Dante:

Stoo de cà al Limbo e hoo minga faa tanc mia  
Per vegni chi de lee a tœù sù i sardell,  
De sto lœugh, giuradi! vuj ruzzat via  
Se gavess anca de giontà la pell,  
L'hoo promiss a ona donna, e stà sicur,  
Quand prometti mi ai donn: Zoròech ti e mur.

Altro che la divina intermediazione dantesca! Si noti quel tedesco proverbiale ai tempi del Porta. Non ci possiam domandare se sia legittima questa trasformazione di Virgilio in un milanese che pure serba di Virgilio il nome e la qualità di poeta augusteo, perchè si vede chiaro che il Porta ha intenzione di far la parodia in modo che sembri messa in bocca d'un popolano. Non si può pretendere da un popolano che egli ci costruisca una figura storica coerente e dimentichi il proprio tempo. Il senso storico non è nativo, ma artificiale: il popolo non l'ha; quindi proietta il passato nel presente.

Arrivati dinanzi alla porta dell'inferno, Dante pensa all'enorme bocca di drago che nei cartelli dei teatrini contemporanei al Porta invogliava il pubblico ad assistere al «Convitato di pietra».¹ Dopo quest'allegro anacronismo è naturale che i nove rombi dell'iscrizione italiana si cambino in questa minaccia terribile ma alla buona:

Porta che mena all'eterna boreja  
Al paes di rottœuri e di magon:  
Gent che passee no lusinghev on corna  
De trovagh el calessi de ritorna,

ecc. Giunto davanti a Minosse, Dante non sa rappresentar meglio il modo, come quel giudice si serve della coda, che ricordando il telegrafo aereo a segnali impiantato su due campanili di Milano nel primo decennio del secolo XIX. Qui siamo al primo spettacolo commovente che il Porta affronta: ecco che cosa diventa la severa terribilità della scena italiana:

Chi el comenza daverà el bulardee:  
Oh che piang, oh che sgaar che passa i orecc!  
No gh'è lumm de vedegh a pondà i pee,  
Se sent certi fraccass che metten frècc;

¹ Della sua popolarità fan fede anche le *bosinade*: v. p. es. la NEVA BOSINAA Dove i Donn de bomarca Proeun con cento bon reson, ecc., s. d.; si trovanel volume che porta il numero 45 nella *Raccolta de Bosinat in lengua Milanese*, Ambrosiana S. B. U. V. 43-51. Sigla SV.

Ziffolla el vent, che par che sien adree  
A scaregà tempest con l'acqua a secc,  
E a tœuss el spass de fa fà sott ai corna,  
A i ond del mar e ai scœui che ghan d'intorna.  
Sto dianzen d'on turben nol desmett  
De rotolass adree i anem danaa  
Pestandij comè carna de polpett  
Contra d'on prezipizi mal inguaa.  
Chi inœi boeugna senti che bell motett  
Che canten al Signor che j'ha creaa:  
Ghe disen robba contra lù e i sò sant  
Che on fiaccaree nol ne pò di oltertant.

La rappresentazione è efficace, ma il poeta meneghino si diverte a quel turbine che pesta i dannati come carne di polpetta e a quelle bestemmie che disgradan quelle d'un vetturino. Anzichè addolorarsi, giunge persino a sorridere di quelle anime tormentate:

N'occor che speren la consolazion  
Ch'el vent el calla, oppur ch'el taja sù;  
E poè sperà che coss? De viv sperand  
Quand podaraven manch mori cantand?

Lo stesso contegno tiene davanti alle altre anime.¹ La grande umanità di Dante ora attristato dai tormenti, ora austeramente concorde col severo giudizio divino; la tragicità, come la religiosità di quel viaggio, sono scomparse.

Allo stesso risultato conduce l'esame dei personaggi che incontra il Dante meneghino. Minosse «in toga e collaron» ha sempre dinanzi a sè tante anime «che nol porav trovà 'l quart d'ora, Sel ghe n'avess bisogn, de fa i fatt scœu»: come Marchionn nella sua casa corsa dai clienti della moglie. Quello di questo giudice è diventato veramente un «mestee», come si lascia sfuggire il Porta stesso. Plutone, raffreddato, per spaventare i due poeti, grida loro i primi versi incomprensibili di parecchi giochi milanesi: ma all'ingiunzione di Virgilio si spaventa tanto che va a gambe levate. Ecco la tragedia di Paolo e Francesca:

Leggevem on bel di per noster spass  
I avventur amoros de Lancelott:  
No gheva terz incomod che seccass;  
Stoo per di s'avarav poduu stà biott,  
E rivand in del leg a certi pass  
Ne vegneva la faccia de pancott,

¹ V. la 2ª str. del frammento del canto XI pubblicato dal SALVIONI a pag. 16 dell'opuscolo *La Divina Commedia l'Orlando Furioso e la Gerusalemme Liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*, Saggiuolo bibliografico, Nozze Maggini-Salvioni, Bellinzona, tip. Salvioni, 1902. Vi si trovano anche altri frammenti della versione portiana. Un frammento in terzine del canto VIII dell'Inferno fu pubblicato da FERDINANDO FONTANA, a pp. 232-233 dell'*Antologia Meneghina* (Bellinzona, Colombi, 1900).

In sul fà di Franzes del temp present  
Che dopo avè struppiaa paricc nazon  
Per rendij come lor independent,  
Cambien tre vœult a l'ann costituzion,

così muta proposito anche lui. Il Porta trova dunque modo di introdurre anche la satira politica contemporanea. Virgilio si oppone vivacemente alla nuova idea di Dante:

Stoo de cà al Limbo e hoo minga faa tanc mia  
Per vegni chi de lee a tœù sù i sardell,  
De sto lœugh, giuradi! vuj ruzzat via  
Se gavess anca de giontà la pell,  
L'hoo promiss a ona donna, e stà sicur,  
Quand prometti mi ai donn: Zorôcc ti e mur.

Altro che la divina intermediazione dantesca! Si noti quel tedesco proverbiale ai tempi del Porta. Non ci possiamo domandare se sia legittima questa trasformazione di Virgilio in un milanese che pure serba di Virgilio il nome e la qualità di poeta augusteo, perchè si vede chiaro che il Porta ha intenzione di far la parodia in modo che sembri messa in bocca d'un popolano. Non si può pretendere da un popolano che egli ci costruisca una figura storica coerente e dimentichi il proprio tempo. Il senso storico non è nativo, ma artificiale: il popolo non l'ha; quindi proietta il passato nel presente.

Arrivati dinanzi alla porta dell'inferno, Dante pensa all'enorme bocca di drago che nei cartelli dei teatrini contemporanei al Porta invogliava il pubblico ad assistere al «Convitato di pietra».¹ Dopo quest'allegro anacronismo è naturale che i nove rombi dell'iscrizione italiana si cambino in questa minaccia terribile ma alla buona:

Porta che mena all'eterna boreja  
Al paes di rottœuri e di magon:  
Gent che passee no lusinghev on corna  
De trovagh el calessi de ritorna,

ecc. Giunto davanti a Minosse, Dante non sa rappresentar meglio il modo come quel giudice si serve della coda, che ricordando il telegrafo aereo a segnali impiantato su due campanili di Milano nel primo decennio del secolo XIX. Qui siamo al primo spettacolo commovente che il Porta affronta: ecco che cosa diventa la severa terribilità della scena italiana:

Chi el comenza daverà el bulardee:  
Oh che piang, oh che sgaar che passa i orecc!  
No gh'è lumm de vedegh a pondà i pee,  
Se sent certi fraccass che metten frècc;

¹ Della sua popolarità fan fede anche le *bosinate*: v. p. es. la *NOVA BOSINAA Dove i Donna de bomarcia Proeun con cento bon reson*, ecc., s. d.; si trovanel volume che porta il numero 45 nella *Raccolta de Bosinat in lengua Milanese*, Ambrosiana S. B. U. V. 43-51. Sigla SV.

Ziffolla el vent, che par che sien adree  
A scaregà tempest con l'acqua a secc,  
E a tœuss el spass de fa fà sott ai corna,  
A i ond del mar e ai seœui che ghan d'intorna.  
Sto dianzen d'on turben nol desmett  
De rotolass adree i anem danaa  
Pestandij comè carna de polpett  
Contra d'on prezipizi mal inguaa.  
Chi inœoi boeugna senti che bell motett  
Che canten al Signor che j'ha creaa:  
Ghe disen robba contra lù e i sò sant  
Che on fiaccaree nol ne pò di oltèrant.

La rappresentazione è efficace, ma il poeta meneghino si diverte a quel turbine che pesta i dannati come carne di polpetta e a quelle bestemmie che disgradan quelle d'un vetturino. Anzichè addolorarsi, giunge persino a sorridere di quelle anime tormentate:

N'occor che speren la consolazion  
Ch'el vent el calla, oppur ch'el taja sù;  
E poeu sperà che coss? De viv sperand  
Quand podaraven manch mori cantand?

Lo stesso contegno tiene davanti alle altre anime.¹ La grande umanità di Dante ora attristato dai tormenti, ora austeramente concorde col severo giudizio divino; la tragicità, come la religiosità di quel viaggio, sono scomparse.

Allo stesso risultato conduce l'esame dei personaggi che incontra il Dante meneghino. Minosse «in toga e collaron» ha sempre dinanzi a sé tante anime «che nol porav trovà 'l quart d'ora, Sel ghe n'avess bisogn, de fa i fatt seœu»: come Marchionn nella sua casa corsa dai clienti della moglie. Quello di questo giudice è diventato veramente un «mestee», come si lascia sfuggire il Porta stesso. Plutone, raffreddato, per spaventare i due poeti, grida loro i primi versi incomprensibili di parecchi giochi milanesi: ma all'ingiunzione di Virgilio si spaventa tanto che va a gambe levate. Ecco la tragedia di Paolo e Francesca:

Leggevem on bel di per noster spass  
I avventur amors de Lanzelott:  
No gheva terz incomod che seccass;  
Stoo per di s'avarav poduu stà biott,  
E rivand in del leg a certi pass  
Ne vegneva la faccia de pancott,

¹ V. la 2ª str. del frammento del canto XI pubblicato dal SALVIONI a pag. 16 dell'opuscolo *La Divina Commedia l'Orlando Furioso e la Gerusalemme Liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*, Saggiuolo bibliografico, Nozze Maggini-Salvioni, Bellinzona, tip. Salvioni, 1902. Vi si trovano anche altri frammenti della versione portiana. Un frammento in terzine del canto VIII dell'Inferno fu pubblicato da FERDINANDO FONTANA, a pp. 232-233 dell'*Antologia Meneghina* (Bellinzona, Colombi, 1900).

E i nost œucc se incontraven, comè a di  
Perchè no pomm fà istess anca mi e ti.

Ma quand semm vegnuu al pont, che 'l Paladin  
El sigilla a Zenevra el rid in bocca  
Col pu fogòs e s' ciasser di basin,  
Tutt tremant el mè Pavol me ne imbrocca  
Vun compagn, chel ne fà de zoffregghin:  
Ah liber porch, fiœul d'ona baltrocca!  
'Tira giò galiott, che te see bravo: —  
Per tutt quel di gh'emm miss el segn e s' ciavo!

Dove il poeta italiano ha visto la corrente irremeabile della passione, il poeta meneghino ha visto l'avventura. Dante ha ritratto, il Porta ha commentato con malizia: il primo ha detto: «Soli eravamo e senza alcun sospetto»; il secondo: «No gheva terz incomod che seccass». Dante è rimasto nel campo indeterminato del sentimento, che è tanto più elevatamente poetico; il Porta è sceso nel campo specifico del pensiero: quel verso di Dante ritrae uno stato psichico dai contorni fluttuanti; quello del Porta uno stato di fatto, chiaro, preciso e commentato dal pensiero malizioso. Il Porta è riuscito a mutar completamente la scena dantesca, pur facendo la più breve ampliamento e le minori mutazioni di tutta la sua parodia. Tradotto quel verso di Dante, egli amplia: «Stoo per di s'avarav poduu stà biott»: amplia, ma non aggiunge: interpreta soltanto, sia pure arbitrariamente; in verità esagera un po': bastava il verso antecedente. Qui più che altrove il pensiero del Porta s'è acuito per trarre gli elementi della parodia dalle parole stesse di Dante: in nessun passo la parodia è meno esteriore, più interna che in questa scena. In nessun passo è più sottilmente congegnata, in modo che un'alterazione ne faccia presentire un'altra: l'ultimo verso citato prelude a quello che suggella l'episodio, fa presentire che il Porta condurrà il racconto ad un momento posteriore a quello a cui è arrivato Dante, ma ve lo condurrà solo per suggestione, cioè continuando il fare malizioso del verso esaminato, che lascia intendere ma non dice. Il Porta precisa più che Dante, ma non precisa ancora interamente: Dante ritrae della scena il sentimento più che la sua traduzione in atti; il Porta vorrebbe ritrar specialmente la sua traduzione in atti, ma ne suggerisce solo l'immagine. Questa tendenza a precisare sopprime il valore universale dell'episodio dantesco e l'elemento tragico. Dante assiste pensoso al racconto: il Porta sorride e non traduce il passo che allude alla tragedia coniugale; Dante ricorda che la narrazione avviene fra le tenebre infernali, e quindi la intona col l'ambiente: il Porta dimentica l'inferno e vede un *tête-à-tête* mondano. I temperamenti dei due poeti non si sono mai messi così risolutamente di fronte come qui. Dante sente lo spasimo di quella passione, che fa passar davanti agli occhi degli innamorati un turbine nel quale tutto il mondo è travolto: «Per più fiate gli occhi ci sospinse Quella lettura, e scolorocci il viso»: il particolare fisico lascia intendere l'incontenibile tumulto interno delle due anime che stan per rompere l'ultima barriera

che le separa; il Porta assiste alla scena come un diavolo malizioso e seduttore:

E rivand in del leg a certi pass  
Ne vegneva la faccia de pancott,  
E i nost œucc se incontraven, comè a di  
Perchè no pomm fà istess anca mi e ti.

Quella rima finale sembra un riso sommessso. La domanda del Porta è un'interpretazione esatta dal dantesco: «Per più fiate gli occhi ci sospinse Quella lettura»: ma è troppo esatta; l'interpretazione rende determinato quel che nell'anima dei dannati danteschi è ancora indeterminato. Le due anime dantesche son più romantiche, sono ancora in una sfera di sentimenti indecisi; le due anime portiane son perfettamente conscie di sè: in loro nessuna sfumatura, nessuna lotta, nessun'incertezza. Dante prosegue:

Ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disiato riso  
Esser baciato da cotanto amante...

E il Porta:

Ma quand semm vegnuu al pont, che 'l Paladin  
El sigilla a Zenevra el rid in bocca  
Col pu fogòs e s' ciasser di basin...

Che cos'è diventato quel terzo verso dantesco, nel quale la larghezza del suono esprime una così vasta espansione gaudiosa! Dante prosegue:

Questi, che mai da me non fia diviso,  
La bocca mi baciò tutto tremante.

E il Porta:

Tutt tremant el mè Pavol me ne imbrocca  
Vun compagn, chel ne fà de zoffregghin.

Dante legando per sempre i due cognati nel turbine che accompagna esternamente l'interna passione, ha dato loro non un tormento ma la più grande delle gioie, perchè ha eternato la loro passione: quest'eternità che si afferma nel ricordo del punto che ha segnato l'origine di quel cupo gaudio senza fine, è scomparsa nei versi milanesi. Il bacio accende i due amanti: l'Alighieri non lo dice, lo sottintende, perchè nessuna parola si conguaglierebbe coll'ardore di quell'attimo; il Porta lo dice, perchè quella ch'egli racconta è lascivia più che passione. La Francesca di Dante scaccia il ricordo di quell'attimo con la condanna severa del libro che li ha vinti; la Francesca del Porta bestemmia. La Francesca di Dante, dopo quella parentesi sospensiva suggeritale dal ritegno a svelar la fine di quell'ora, si fa forza: ma un po' di ritegno le resta, e lascia intendere, senz'ombra di malizia, con frase purificata dal sentimento tragico ond'è pervasa pel ricordo del dramma che seguì e della tristezza di quell'amore vietato e per la coscienza del prolungamento eterno di quell'ora: «Quel

giorno più non vi leggemmo avanti». La Francesca del Porta è ritenuta solo dal pudore, ma da un pudore ipocrita, più stimolante dell'aperta lascivia, perchè la sua frase allusiva è maliziosa, e quello «s' ciavo» non è un rimpianto della purezza perduta, ma una rassegnazione nella quale non c'è nulla di doloroso: ora il ricordo la consola del suo tormento, che per lei non si mesce colla gioia, perchè è la traduzione fisica d'uno stato spirituale in cui ella non s'è mai trovata. In questo solo punto dell'episodio il senso realistico del Porta coincide, per un certo rispetto, coll'idealismo dantesco, il quale non è affatto menomato anche se si attribuisce all'ultimo verso di Francesca lo stesso significato sensuale della parola milanese, perchè in una passione come quella descritta dall'Alighieri l'estremo termine non è impudicizia; e Dante lo ha sottinteso solo per la coscienza del luogo doloroso dove sonava il racconto di Francesca, per rispetto alla condanna divina alla quale avea avuto così poco riguardo nel resto dell'episodio, e soprattutto per l'intuizione che il silenzio steso su quell'attimo ne avrebbe espresso l'infinitudine sentimentale più d'ogni parola.

Questi pochi versi sono il meglio della versione del Porta: nonostante la ricalcatura, la sua Francesca è una creazione.

Altre parti non meno visibilmente originali vi sono in questa parodia: le similitudini, non molto inferiori a quelle di Dante.

E quale è quei che volontieri acquista,  
E giugne 'l tempo che perder lo face,  
Che 'n tutti i suoi pensier piange e s'attrista:  
Tal mi fece la bestia senza pace,  
Che venendomi 'n contro a poco a poco  
Mi ripingeva là dove 'l sol tace.

Tal qual sospira, piang e se immagona  
On spiosser che ha vanzaa sossenn pescuzzi,  
Quand ghe va incontra la comaa Ranzona  
A fagh pientà li el frut de tucc i struzzi;  
Reculaa anni de st'ultima bestiona,  
Dava indree press a pocch con l'istess cruzi:  
E hoo daa indree tant, che sont andaa a fornì  
In d'on lough che l'è noce anch de mezzdi.

Con lievi tocchi la triste similitudine dantesca è cangiata in quella comica del Porta; anche qui, come nell'episodio dei due cognati, il Porta sopprime l'espressione del sentimento che oscura tutte le facoltà d'un uomo, che lo domina tutto. Dante dice: «Che in tutti i suoi pensier piange e s'attrista»; il Porta: «Tal qual sospira, piang e se immagona»: l'aggiunta d'un verbo diminuisce col ridicolo l'intensità sentimentale.<sup>1</sup> Il

<sup>1</sup> Si confrontino ancora le similitudini di Dante e del Porta a proposito dell'incontro degli avari e dei prodighi (G, p. 209, str. 2), e il passo del Porta «Dio.... menarost» (p. 215, str. 2) con quello italiano corrispondente.

Porta riesce perfino a vincere il suo modello, là dove sostituisce una similitudine vera ad una similitudine dantesca solo apparente (G. 193, str. 2). Qualche volta però aggiunge similitudini inutili, che non corrispondono perfettamente all'oggetto che dovrebbero illustrare e son fatte per raggiungere la comicità, che in quel caso egli non sa ottenere con mezzi naturali (G. 191, str. 1-2).

## II.

I personaggi e le similitudini sono le parti che si staccano con colori più originali sul fondo della parodia: ma anche nel resto il cangiamento è essenziale. Questa trasformazione è ottenuta con vari procedimenti, tutti costantemente adoperati e derivanti dalla soppressione fondamentale d'ogni significato religioso ed etico. I più notevoli di questi procedimenti sono — oltre l'anacronismo già notato — il mutamento della strofe, l'amplificazione, la sostituzione del concreto all'astratto, l'abbreviazione, il tono più dimesso. Due terzine dantesche sono quasi sempre allungate in un'ottava: questo produce, oltre l'intrusione d'elementi nuovi, la divisione del racconto in unità perfettamente staccate le une dalle altre. Quindi la spezzatura del canto dantesco severamente legato in anelli inscindibili, e quell'accrescimento graduale della comicità fino allo scoppio della rima baciata, che vedremo essere una delle caratteristiche dell'arte portiana. Il canto dantesco è così diviso in tanti quadretti quante sono le ottave: la solennità dell'insieme va perduta già per questo fatto. Il canto dantesco diventa in certo modo una serie di episodi, sia pure strettamente legati fra loro. Il testo italiano è legato non solo dall'unità dello spirito informatore d'ogni singolo canto, ma anche dalla continuità del metro: venuta meno nel Porta l'austerità di quello spirito informatore, si doveva attenuare anche l'unità del ritmo.

Cambiato il metro, difficilmente la lunghezza della parodia poteva mantenersi uguale a quella del testo. Il Porta per restar fedele al modello doveva rispettarne il più possibile la divisione strofica, quindi comprendere nella sua ottava un determinato numero di terzine intere: da ciò la necessità o di abbreviare il testo contenendo tre terzine in un'ottava, o di allungarlo. Il Porta ampliò perchè il poema dantesco, aggirandosi in un mondo ideale, rifugge dalle minuzie: niente di meglio che aggiungere particolari all'ideale per parodiarlo. L'immaginario, particolarmente reggiato, assume le pretese del reale: e allora la nostra ragione si ribella. L'Alighieri di solito non dà che la linea essenziale dei fatti e degli oggetti: per questo rispetto l'ideale è simile alla caricatura: son tutt'e due una semplificazione della realtà. Dante incontra una lupa: ma questa, più che una bestia, è un simbolo: quindi il poeta non ci dà di lei altro particolare fisico che questo, il quale — per di più — è così con-

serto col significato ideale, da esserne quasi offuscato: « Una lupa che di tutte brame Sembrava carca nella sua magrezza ». Ma il Porta: « Ona lovessa »

Magra, strasida de cuntagh i oss,  
Ma che la gh'eva picciuraa sui dent  
El petitt de taccass propi a tuttocoss.

Il Porta cerca di farcela veder bene e di farcel così dimenticare il suo significato allegorico. Anche maggiori sono i particolari nella descrizione del Veltro (P. 19-21) e con più evidente effetto comico, perchè lì le minuzie della realtà son mescolate al simbolo: vedremo però che questo passo è difettoso per un altro rispetto. Dante prega Virgilio:

Poeta, i' ti richieggiu  
Per quello Iddio che tu non conoscesti,  
Acciocch'io fugga questo male e peggio,  
Che tu mi meni là dov'or dicesti,  
Sì ch' i' vegga la porta di san Pietro  
E color che tu fai cotanto mesti.

Il desiderio è espresso austeramente, non come di cosa che debba procurar diletto. Invece il Porta:

Come l'è insci, ghe disi, te scongiuri  
Per quell Dia che no t'ee mai cognossuu,  
Levem prest de sto leugh de mal inguri,  
Menem giò tra quij trist pegg imbattuu,  
Che pensand che despoè voo in ciel, te giuri  
Che la camisa no me tocca el cuu.

Dante chiude: « Allor si mosse, ed io li tenni dietro ». E il Porta: « El va... Mi ghe tabacchi adree Col pass pu curt per no schisciagh i pee ». A Dante non importava in un viaggio ideale insistere su quel particolare atteggiamento fisico. Dante dice che le parole della porta infernale eran « di colore oscuro »: il poeta milanese specifica ed umilia: « Gh'era scritt sti paroll cont el carbon ». Dante, giunto nel quarto cerchio, esclama breve e dolorosamente: « Ahi giustizia di Dio, tante chi stipa, Nuove travaglie e pene, quante i viddi? »; il Porta lascia da parte il dolore e tira giù una filastrocca di orribili malanni (C. 273). Talora l'ampliazione è minima, ma d'effetto grande: l'Alighieri scrive:

Oh degli altri poeti onore e lume,  
Vagliami 'l lungo studio e 'l grand'amore  
Che m'ha fatto cercar il tuo volume.  
Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore:  
Tu se' solo colui da cui io tolsi  
Lo bello stile che m'ha fatto onore.  
Vedi la bestia per cui mi rivolsi:  
Ajutami da lei, famoso saggio,  
Ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi:

il Porta traduce:

Ti te sèt staa  
Quell che m'ha insegnà a scriv con del giudizi,  
E l'è tò se gh'hoo in zucca on sgrizz de saa:  
Sia tò anca el liberamm de sto stremizi,  
Ch'el m'obblega trenand a voltà straa:  
Descascem quell bestion che me spaventa,  
E fa trentun de già che t'ee faa trenta.

L'unica aggiunta notevole è l'ultimo verso, che mette in evidenza il legame fra le lodi dell'Alighieri e la domanda d'aiuto: le prime sono la preparazione alla seconda.

Quando il Porta non amplia, sostituisce però sempre il concreto all'astratto: « il diletto monte, Ch'è principio e cagion di tutta gioja », diventa in lui « la montagna Dove gh'è el ver paes de la cuccagna »; « lo passo Che non lasciò giammai persona viva » si muta in « quella vallada Dove a la mort, che ghe fa de campee, Nissun prima de mi<sup>1</sup> ghe l'ha friccada »; il significato morale del verso « i' perdei la speranza dell'altezza » sfuma nella precisissima frase: « N'occor olter, I verz là in seima no ghi porti d'olter ».

Altre volte, raramente, il Porta abbrevia per togliere il significato spirituale. Così tralascia: « Tant'era pien di sonno in su quel punto Che la verace via abbandonai »; « Mentre ch' i' ruvinava in basso loco »; ecc.

Sempre poi aiuta tutti questi procedimenti parodici rendendo la frase dantesca con una di tono molto più dimesso: sicchè la dignità della visione dantesca precipiterebbe anche solo per l'abbassamento del tono generale. Questa parodia ha la dote che è più rara in tal genere di lavoro: la sostituzione quasi perfetta d'uno stile ad un altro. La parodia è paragonabile in parte alla traduzione: la prima dev'esser la sostituzione d'uno stile ad un altro, la seconda la sostituzione d'una lingua ad un'altra; tutt'e due devono ubbidire a due condizioni non facilmente conciliabili: seguire il modello ed essere ispirate. Quindi la traduzione e la parodia, non essendo spontanee — essendo regolate da condizioni esterne —, sono le uniche opere d'arte letteraria in cui si possa parlare di difficoltà. Il Porta in qualche passo non riuscì. Quando il poema di Dante si fa dottrinale o teologico, il Porta di rado accorda coll'argomento il suo tono dimesso. Si disimpaccia abbastanza bene nella digressione sulla Fortuna, ma resta impigliato ne l'allegoria del Veltro — dove quel cane non è più nè un simbolo nè un cane —, e nella discussione sulla discesa di Enea e San Paolo all'inferno — dove ci son persino parecchi versi portiani solo per la fonologia. Questo era un guaio difficilmente evitabile, dato il contrasto fondamentale tra il poema dantesco così vario — ora umano e reale, ora mistico, ora raziocinante — e l'atteggiamento unico assunto dal Porta di fronte ad esso, di popolano alla buona che s'accinge ad un viaggio di curiosità. Quel popolano si trova a suo agio finchè

<sup>1</sup> Dante.

si tratta d'interpretar materialmente un viaggio ideale, ma quando si tratta di discussioni erudite non può più seguire il suo modello.

Anche altre volte — all'infuori di queste — accade al Porta di non saper seguire il suo modello: in pochi momenti d'ispirazione stanca, nei quali non riesce a trasformar compiutamente il periodo dantesco, pur senza che esso presenti difficoltà speciali. Dante dice a Virgilio: « Tù di poeta onor, lum e confort »: è un verso dell'Alighieri più che del Porta; Virgilio promette a Dante di condurlo « a vedè di anem trist ona misseulta Che domanden la mort on'oltra vœulta »: questa serietà è poco conforme al tono burlesco dell'insieme.

Ma in generale la sostituzione dello stile è riuscita. Il Porta rifà Dante specialmente colla parola e col gesto sghangherati: <sup>1</sup> mette un popolano rozzo, poco sensibile, di fronte agli spettacoli danteschi e ne rende il riflesso nella sua anima. Noi cogliamo la comicità dei versi portiani confrontando la terribilità dei fatti quale ci è rappresentata da Dante, coll'impressione che essi fanno su quel popolano. Così per lui l'incontro degli avari e dei prodighi non è nulla più d'una rissa plebea. Qualche volta però il popolano del Porta fa la caricatura di sé stesso, si cangia in un buffone poco esperto. Così il Porta dinanzi all'invocazione del secondo canto dell'Inferno ha sentito che essa era troppo alta per la sua parodia; quindi l'ha abbassata, ma in qualche punto ha esagerato:

E ti memoria fà el tò spiech anch ti,  
Che con di œuv fresch te juttaroo anca mi.

Lo scopo scherzoso di questa parodia è rendere evidente l'assurdità della visione dantesca. Il Porta le si mette di fronte con intenti razionalistici: quindi è pronto a ridere d'ogni passo che accenni a varcare i limiti del verosimile. Dante dice del leone:

Questi pareva che contra me venesse  
Con la test'alta, e con rabbiosa fame,  
Sì che pareva che l'aer ne temesse;

e il Porta:

El ruggiss e el corr tant che l'aria anch lee  
Per el gran foff la ghe sgariss adree.

L'ultimo verso dantesco gli è sembrato iperbolico: infatti egli accentua l'iperbole. Questo procedimento deriva da una critica scherzosa. Talora invece il Porta sembra voler criticar seriamente: così quando finisce le informazioni che Virgilio dà di sé: « Se no te me fee el nomm, te see on salamm ». È difficile negare che il Porta dinanzi al passo di Dante, nel quale Virgilio non dice il proprio nome ma si fa conoscere con una serie d'indicazioni chiarissime, abbia pensato: — Spiritoso quel-

<sup>1</sup> Si noti il valore delle trasformazioni minime in P, 9, str. 2, v. 5; p. 15, v. 1; p. 23, vv. 2-4.

l'inlovinello con tante indicazioni! Era proprio questo il luogo di rivelarsi in un modo così prolisso, mentre l'invocazione di Dante era così urgente? — La critica non manca d'acutezza.<sup>1</sup> Del resto in generale la parodia del Porta non è affatto una prova d'irriverenza: è vero quel che disse il Dugas, che nella parodia per provare « le plaisir du dénigrement » bisogna avere in qualche misura il rispetto della cosa parodiata.<sup>2</sup>

Un giudizio sicuro su questa versione non si può dare, perchè è molto frammentaria. Così com'è ha tuttavia un pregio che poche parodie hanno e che in milanese si ritrova solo nelle riduzioni oraziane del Raiberti: quello di essere una quasi continua e quasi sempre coerente rievocazione. Essa è la riduzione quasi perfettamente riuscita d'una concezione tragica in una concezione comica. Il Porta traducendo l'Alighieri mantiene tutte le caratteristiche della propria coscienza artistica e morale: egli resta sempre un popolano che vede con somma facilità il lato ridicolo d'ogni cosa, un milanese per cui la propria città è sempre la pietra di paragone, un uomo amante del proprio paese devastato dai dominatori, un nemico dei cattivi preti, tanto da rinforzare ancora e rinnovar con particolari del suo tempo le tremende accuse di Dante. Il viaggio di purificazione non esiste più; il dramma interno di Dante, grave e pauroso — quale era possibile in un religiosissimo uomo del medio evo —, è scomparso. La caratteristica fondamentale di questa parodia è la sparizione assoluta del sentimento principale della « Divina Commedia »: la religiosità. Questo è il centro da cui derivano tutte le altre trasformazioni. Alla grandezza ideale dell'oltremondo, e al significato morale dello smarrimento dantesco sono sostituite la paura e la meraviglia d'un popolano, e così bene che nel confronto la terribile grandezza del quadro dantesco appare anche meglio di quel che si mostri considerato da solo.

Quando il Porta lavorava attorno a questa parodia, conosceva già il fortunatissimo <sup>3</sup> travestimento che Domenico Balestrieri aveva fatto della « Gerusalemme Liberata »: <sup>4</sup> l'aveva anzi letto con cura annotandoselo.<sup>5</sup> Quella lettura gli giovò, ma non molto. Il travestimento del Balestrieri

<sup>1</sup> Vi sono in questa parodia altri passi d'acuto commento. Tale era per quel tempo la versione del « Papé satan »: ma ora, dopo il lavoro di DOMENICO GUERRI (*Papé Satan, Papé Satan Aleppo!*, estratto dal *Giornale Dantesco*, 1904, quaderno IX), non si può più ripetere quel che ne diceva ATTILIO BUTTI in un articolo dove troppe relazioni egli vedeva fra il Porta e Dante (*Carlo Porta e Dante*, nel *Giornale Dantesco*, 1901, p. 7). Resta però ancora acutissima l'interpretazione del « piè fermo », che sembra anticipare la riflessione del GUERRI: « Anche plasticamente la figura di uno che sale », ecc. (*Il piè fermo*, Prato, Passerini e C., 1905, p. 45).

<sup>2</sup> L. DUGAS, *La fonction psychologique du rive*, nella *Revue philosophique*, dic. 1906, p. 595.

<sup>3</sup> V. per questa fortuna GIOSUE CARDUCCI, *Studi su Giuseppe Parini. — Il Parini minore*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1903, pp. 108-109.

<sup>4</sup> Stampato la prima volta nel 1773. Vedilo in CM, vol. VII.

<sup>5</sup> V. SALVIONI, *La biblioteca di Carlo Porta*, ne *La Perseveranza*, Milano, 28 sett. 1900, n. 1. Sigla SB.

è spesso uno sforzo — un vero sforzo — di dare al poema italiano un tono più dimesso: quindi non è la sostituzione d'uno spirito nuovo a quello del Tasso. Sovente la sua è una comicità intrusa; talora, anche, nella parodia è incastrato un passo che è, più che altro, una traduzione.<sup>1</sup> Tuttavia leggendo quel lavoro si sente che qualcosa gli deve il Porta, perchè se nel Balestrieri è rara l'improvvisa genialità dell'immagine, è però abbastanza frequente il discorso familiare milanese che costituisce il fondo della parodia portiana. Sicchè ritornano nel Porta — e non solo nella versione di Dante — certe frasi popolari che abbiām lette nel *Balestrieri*,<sup>2</sup> oltre certe mosse del verso e dell'ottava, quantunque il traduttore del Tasso sia ben lungi dalla salda compattezza del periodo portiano. Anche in lui però troviamo qualche verso felice per la completa trasformazione del fantastico in reale:

La fama adree ai tò oper glorios  
L'ha sbragiaa tant che gh'è andaa giò la vos (p. 45, str. 4).

Ma se il Porta ci ricorda il Balestrieri per questo e per qualche altro procedimento proprio, — del resto — di tutte le parodie (per esempio l'anacronismo particolareggiato), non si è però valso del suo predecessore più nella versione di Dante che nelle altre sue cose, le quali si sono avvantaggiate anche dell'esempio del Balestrieri per l'intonazione popolare.

<sup>1</sup> V. p. es. l'episodio della morte di Clorinda, al canto XII.

<sup>2</sup> BALESTRIERI: «Li se fa on rabadan del trenta pari» (p. 107, str. 2); PORTA: «Pluton Chel fava on rabadan de trenta para» (G. 207, v. 3). Faccio solo questo confronto perchè si tratta d'un'allusione di valore storico: ma i confronti potrebbero moltiplicarsi (v. p. es. BALESTRIERI, p. 62, str. 3, v. 6; PORTA, P. 50, str. 2, v. 8) per mostrare, non che il Porta abbia attinto nei casi particolari al Balestrieri — perchè si tratta di frasi di dominio comune —, ma che il Porta ebbe anche in lui un modello d'imitazione del linguaggio popolare.

## PARTE SECONDA

### IL POPOLO NELL'OPERA DEL PORTA

#### La Ninetta del Verzee.

##### I.

Intonazione ed argomento popolari ha l'arte del Porta nella narrazione comica. Egli descrive compassionandole le miserie di qualche popolano, ma ne vede ad un tempo le ridicolezze. Il suo cuore sente quei dolori, ma la sua mente rimane superiore ai modi coi quali essi si rivelano, e talvolta anche alle cause morali e sociali da cui scaturiscono: qualche cosa di simile gli accade talora — e lo vedremo — ritraendo certi preti, che disprezza ma ad un tempo commisera. Quest'umorismo ha una profondità, più che di pensiero, d'umanità. Esso è perfettamente spontaneo; nel Porta non si trova la riflessione comica accostata alla rappresentazione o alla riflessione dolorosa, ma l'una fusa coll'altra: egli vede con un solo sguardo il comico e il doloroso. Non fa come certi poveri umoristi che, provato un sentimento doloroso, si sforzano di ricamarvi attorno un pensiero comico: in lui il sentimento piacevole e quello, doloroso si seguono così rapidamente da sembrar quasi nati ad un tempo e scaturiscono veramente l'uno dall'altro. Così accade più visibilmente che altrove nel gruppo delle poesie più tristi, fra le quali le migliori sono «La Ninetta del Verzee», le storie di Marchionn e di Giovannin. Sono le sue cose più originali: non hanno veri antecedenti.

Cominciamo da «La Ninetta del Verzee».<sup>1</sup> Ma bisogna prima ricordare a qualcuno dei lettori che il pudore è per il critico quello che è per il

<sup>1</sup> È a pp. 48-62 della *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese* di CARLO PORTA coll'aggiunta della *Prineide* e di alcune altre anonime, Italia [Lugano], 1826. Delle cinque stampe con questo titolo e questa data ho sott'occhio quella in-16° iccolo di pp. IV-208. Sigla R.

medico. Un giovane si reca da una di quelle che con eufemismo crudele si dicon ragazze allegre. Fra l'entrata e la conclusione della visita Ninetta fa un lungo discorso. Essa usa il linguaggio senza sottintesi più o meno comune a tutte le sue compagne di sventura, e accoglie Baldissar colla vivacità professionale, che cela quasi sempre una tristezza profonda. Dopo le prime volgarità abituali Ninetta, che da parecchio tempo è amica del giovane, diventa melanconica; e tale resta sempre, anche quando l'abitudine alla sconcezza e la comicità che spesso è inseparabile da certi atti non suggeriti dalla passione, rigano di risa il suo discorso. Per queste donne che sanno più di tutti il fondo terribile del piacere, questo non è più tanto giocondo e comico quanto per il più degli uomini; sicchè il loro riso su queste cose ha un tono forzato: è il riso del mestiere. Il Porta sente la tristezza di quell'allegria.

Ninetta dunque comincia una storia di passione. Che effetto comico ci fa, irragionevolmente, il sentir parlare di passione dolorosa da una di quelle donne che per insensata abitudine consideriamo come carne inanimata, e il veder che subito dopo, per l'esigenza del mestiere, essa ritorna ai soliti pensieri! Il linguaggio di Ninetta rispecchia così bene le abitudini di mente e di vita di quelle donne, da parer trascritto dalla realtà. È quello tesso che si ammira specialmente nell'ultimo verso dell'ottava nella quale essa descrive la zia con cui rimase dopo che le morì la madre: ci si vede la sensualità mantenutasi forte anche attraverso gli abusi, ma diventata volgare (p. 49, str. 3). Tutto il suo discorso è ravvivato da queste espressioni che rivelano anche nel suono grossolano, rauco quasi,<sup>1</sup> la sensualità divenuta lordura col mestiere.

Descritta la zia, Ninetta comincia a raccontar la serie di fatti che la trassero in rovina. Sua zia aveva per amante un pasticcere. Il ragazzo di costui crebbe con lei bambina: s'innamorarono. Per le tresche del pasticcere e della zia i due fanciulli furono lasciati in balia di sè stessi e dell'istinto che si destava a mano a mano. Questo risveglio è rappresentato da Ninetta con un linguaggio meno volgare del consueto, con una malizia che, velando un po' la natura del fatto, corrisponde bene all'incertezza di quel primo solletico, e con una moderatezza che è come un involontario riguardo verso la sua verginità d'un tempo. Ma insieme con questo si scorge nella descrizione dell'incertezza di quello stato psichico e fisiologico, una sensualità calda che fa sentire com'ella fosse predestinata a quella vita. C'è inoltre in questa descrizione come la meraviglia, naturalissima in una donna ormai esperta, di essere stata un tempo innocente e di non aver saputo interpretar subito allora ciò che essa sentiva. Poi nota il passaggio da quell'oscuro turbamento dei sensi al riconoscimento della sua causa, ma ancor generica, quindi alla scoperta della causa specifica,<sup>2</sup> preceduta da un pianto che è una divinazione psicologica

<sup>1</sup> V. p. es. p. 50, v. 5.

<sup>2</sup> « Ghoo anch' mo in la ment la gran pavura, C'ho avù quand de lì a on pèz me l'ha dà in man ».

come sfogo d'una crisi durata troppo a lungo. Allora Ninetta comprende subitamente il significato dell'atto del giovinetto Pepp: la chiaroveggenza improvvisa che illumina il passato e il significato di certe allusioni di satiri che il Porta rende con efficace realismo; l'istinto che, senza essere ammaestrato dalla parola, per un semplice atto che lo tocca nell'intimo della sua natura, rompe d'un tratto l'involucro dentro cui si dibatteva e diventa pienamente conscio di sè; la descrizione della scena in sè e nel suo significato; l'improvviso, intero cambiamento del mondo agli occhi di Ninetta in seguito a quel semplice particolare, sono tratti d'arte grande.

## II.

Ninetta ora che è conscia del suo istinto è anche, in forza di un altro istinto, ritrosa a sodisfarlo. Ella riflette melanconicamente: « Fors' anca el sarà staa on presentiment ». Ma il senso lavora, strappa concessioni sempre maggiori all'istinto del pudore e all'oscuro presentimento di certe conseguenze, si irrita ostinandosi a tentar sè stesso col sodisfarsi solo in parte. D'altro lato Pepp è in quell'età in cui il senso represso rende cupi: intristisce, finchè un giorno, tra per astuzia e tra per disperazione, minaccia di uccidersi con un coltellaccio. È l'ultimo impulso che mancava perchè la sorte di tutta la vita di Ninetta fosse decisa. Nemmeno qui non sfugge al Porta la comicità della scena, il contrasto visivo e spirituale fra il coltello abbassato e la carne risorta. Seguono una scena rapida, affannosa anche nel ritmo, l'atto decisivo, il verso che conclude la lotta e la strofe. Ninetta raccontando bestemmia dolorosamente; ma il fatto non cessa perciò d'esser comico, anche pel modo stesso com'ella lo riferisce. Rotto il ritegno, si sfoga la gran furia sensuale: il Porta la descrive con qualche sovrabbondanza e con un'arguzia non perfettamente spontanea.

Tutto questo non ebbe conseguenze, diciam così, sociali; sicchè Ninetta dice che « l'è propi roba de faa on quadrett »: involontaria profanazione, naturale in queste donne che pur sono non di rado credenti. A un certo punto muore la zia, e Ninetta è messa in casa d'un ecclesiastico: ma non potendo tollerare la lontananza da Pepp, fugge. Anche quest'irresistibilità dell'amore è descritta con un riso che non è tutto giocondo: il Porta sente la tristezza di quel destino. Ninetta si mette a vender pesci da sola: la sua bellezza vistosa eccita gli appetiti: ella lo dice con qualche bestemmia che non è solo abitudine al turpiloquio, ma anche rimpianto d'essere stata condotta da tante circostanze congiuranti a quell'angoscioso mestiere. Il più malinconico in tutto questo, è che ella è conscia de la sua abiettezza e non cerca difendersi. Solo si scusa d'essersi data follemente a Pepp, con una di quelle sentenze generali che inventiamo quando non osiam difenderci direttamente:

Ma già nun vacch de donn semm tutt 'insei,  
Se al mond gh'è on crist el vemm propi a scerni.

Stimolata dal risentimento, la coscienza morale di Ninetta si riscuote: allora ella racconta sdegnata che Pepp, non contento di sfruttarla, volle anche da lei danaro. Qui c'è in lei un contrasto umoristico: è sdegnata contro sè stessa che era così poco furba da ceder sempre; ma questo sdegno sorge solo ora che non vale più a nulla. Pepp usava i danari di lei per mantenersi ogni sorta di vizi, anche quello de le donne:

E mi ciolottonnonna de massee  
Compramm i corna cont i me danee!

Ella è dolorosamente ridicola come Marchionn che inveisce contro sè stesso per essere stato un tempo, anche lui per amore, ostinatamente minchione. Parecchie delle osservazioni che farò a proposito di quel disgraziatissimo uomo, valgono anche per Ninetta: in tutt'e due, e specialmente in Marchionn, qualche cosa di alto contrasta colla loro condizione sociale, colla loro vita e colla persona amata. Marchionn ama una perfida, Ninetta un perfido; l'amore di Marchionn è più puro, quello di Ninetta più sensuale, ma è sincero, e da questa sincerità e dalla sua forza è sollevato ad una certa nobiltà spirituale che, fra la volgarità dell'ambiente e dei casi, diventa in parte comica. Ninetta e Marchionn sono ingenui e buoni; della loro minchioneria s'accorgono tardi: di qui la loro comicità; ma se n'accorgono quando ne risentono gli effetti terribili: di qui la pietà che ci destano. Tutt'e due sono irresponsabili del male che è loro toccato, perchè soltanto l'amore li ha guidati: tutt'e due perciò ci lasciano, in fondo, tristi. Ma il caso di Ninetta, pur essendo descritto men diffusamente, ci fa pensar di più che quello di Marchionn, perchè è più doloroso (ella è molto più terribilmente rovinata), ha un più largo significato sociale, si estende a un gran numero di disgraziate e, pur senz'accenni a fredde riflessioni generali, come fa invece un *bosin* del tempo,<sup>1</sup> difende certe prostitute dall'iniquo disprezzo che ha per loro la società.

### III.

Ripigliamo il filo. Pepp rovinerebbe anche la salute di Ninetta, se essa, in questo almeno esperta, non stesse in guardia. Nemmeno ciò non basta perchè Ninetta lo allontani per sempre da sè: ella lo ama ed è costretta a perdonargli. Anche qui ella riflette su la fatale irresistibilità di quell'amore, riconosce che Pepp era un furfante, ma confessa che non sapeva sottrarsi al suo fascino: anzi, non ne è del tutto libera nemmeno ora.

Pepp continua a sfruttarla, costringendola a vendere e impegnar

<sup>1</sup> V. *Nova bosinaa cit.*

tutto, riducendola «in pocch Come on oss spuaa fœura d'on pittocch»: si noti la dolorosa comicità di questo così evidente paragone. Man mano che il racconto procede, la nostra pietà aumenta:

Mi no gh'eva olter pu ch'el lecc e i seagn,  
La cros de perla e quatter strasciarj  
Insei tra robba d'or e quij pocch pagn.

Un giorno Ninetta si vede comparir davanti Pepp torbido e piangente: i creditori stan per rovinarlo, egli minaccia oscuramente di uccidersi, sapendo che questo avrà il medesimo effetto sicuro che già ebbe la sua prima minaccia. Ninetta raccontando ha coscienza che allora Pepp faceva la commedia: ma quant'è comica questa chiaroveggenza ormai inutile! Piange e cede, disperata, tutto quel che le rimane: «Ciappa, antecrist; Degià ch'et mangiaa el rest, mangia anca quist.» Disprezza, ma ama. Ora è obbligata al mestiere. Il Porta sorridendo — perchè non può non sorridere dinanzi a fatti che paiono avere in sè stessi la comicità e quindi imporla anche ad un osservatore melanconico — fa opera di grande pietà: Ninetta e le sue compagne di sventura qui sono scusate e compassionate; nessun lettore onesto, aborrente dalla morale ipocrita dei così detti ben pensanti — cioè della società —, può sottrarsi a questa commiserazione.

Ninetta dunque si dà al mestiere; ma i suoi guadagni son quasi interamente consumati da Pepp. Dinanzi a quest'infamia Ninetta bestemmia, ma per l'amore che le toglie la padronanza e la coscienza di sè, non può ribellarsi. Solo potè renderla padrona di sè un tiro osceno di Pepp. È descritto coll'evidenza solita del Porta; Ninetta si ribella con un discorso che è penoso, ma per certe espressioni e specialmente per un'ingenua ma spontanea osservazione (p. 61, v. 3), è anche comicissimo. Pepp piange, sospira; ma ormai Ninetta sa che finge. Pepp allora simula di languir d'amore per lei che l'ha abbandonato, e si fa scrivere una *bosinada* da Giuseppe Bossi: «El Pepp perucchee,<sup>1</sup> Ninetta se ne lagna perchè l'amante, per farle perdere il pane, ha sparsa la voce che ella è malata. Il suo dolore qui giunge agli estremi:

Ma se po dà on trattà pussee baloss,  
On azion pussee infamma e de cortell;  
Pacciam tutt, godemm tutt, e de maross  
Taccamm anca in l'onor, to'um anca quell!

È l'onore della professione: triste sorriso: anche i disgraziati e i delinquenti hanno il loro onore.

<sup>1</sup> V. R. pp. 34-47.

IV.

Ninetta vuol cacciar lontano quel ricordo doloroso; e, poichè frattanto il visitatore s'è eccitato, la terribile storia finisce soffocata in una stretta spasmodica. La chiusa è grande, piena d'umorismo tragico: anche qui non per quel che è detto, ma per quel che è suggerito. Ha un denso significato psicologico quel passaggio brusco da un racconto in cui dalle brutture si leva l'idealità d'un amore forte, ad un atto materiale in cui manca affatto l'amore vero che — per quanta foga di sensi disfreni — resta grande sempre, perchè è il bisogno della vita e si confonde con essa.

Poi, subito dopo l'abbraccio, Ninetta chiama: « Cecca, el cadin! » Questo particolare realistico che chiude la novella, segna il punto più alto a cui è arrivata l'arte del Porta. Qui il sorriso è quasi spento nella desolazione. Quella chiamata è la chiusa del componimento e della vita di Ninetta: l'amore è diventato per sempre mestiere. Noi sentiamo il suono di quella voce rassegnata, dopo lo spasimo procurato non da l'amore vagheggiato ma dall'impeto bestiale. Quella semplice chiamata ci fa veder tutto il resto di quella vita che discende finchè di Ninetta non resta quasi più che un corpo tormentato dall'atto che, diventando regola di vita, diventa orribile. Dopo la fine comincia per il lettore attento il dramma più cupo: prolungar colla suggestione un'opera d'arte oltre la fine dell'espressione, è solo dei poeti grandissimi.

A la bellezza del racconto s'aggiunga quella che deriva dal luogo dov'esso è narrato, in una stanza dov'è tramontato per sempre l'amore di Ninetta, ne l'attesa che si possa far quello a cui ormai ella è obbligata dal suo stesso amore.

Quella chiusa concisamente tragica, il senso d'umanità che spira in tutta la novella, l'idealismo che se ne leva tanto più potente quanto più sozzo è il realismo a cui è congiunto, fanno di questo uno dei capolavori del Porta. Spero che anche altri ci veda, con o senza l'aiuto della mia critica, quel che io ci ho veduto.

V.

Ninetta è molto buona e molto sensuale: quindi amante infelice e cortigiana predestinata. La sua psicologia è dunque d'una coerenza irrepressibile. Essa è una creatura viva e vera per ogni rispetto, anche per quello del linguaggio, che ora non esaminò per non anticipar quello che dirò a proposito del Bongee sul modo come il Porta rese la parlata po-

polare. Si vede qui come altrove la traccia di lunghe osservazioni dal vero: di ciò abbiamo la testimonianza diretta del Porta.<sup>1</sup>

Pepp è un giovane « magher longh come on salam », taciturno, scialacquatore, non innamorato ma perversamente lascivo. Per raggiungere i suoi scopi assume perfidi atteggiamenti tragici, che compiono la sua losca figura. Nel racconto resta un po' nell'ombra: accade qui quel che avviene più visibilmente nelle storie di Marchionn e del Bongee, dove il Porta dà uno sviluppo notevole ad una sola figura per concentrar su di essa l'attenzione del lettore. In queste novelle egli vuol far la storia d'una sola anima: quindi le altre figure le dipinge solo in quanto sono in relazione con essa.

Pepp è simile ad un giovane d'un altro componimento, nel quale il metro e la frase ansanti, rotti, le parole ora brutali ora gentili rendono il tumulto del sangue agitato dalla sensualità violenta che alterna nell'uomo il poeta colla bestia. Alludo alle quartine « No, Ghittin, no sont capazz », <sup>2</sup> dove l'uomo solo parla, ma per il suo discorso affannoso in cui ha un contraccolpo ogni particolare della situazione, si vede la donna che tace mal riluttante, finchè cede accecata anch'essa dal turbine del sangue. La scena si chiude con uno di quegli « s'ciavo » che si trovano altre volte nel Porta con significato intenso: qui è la conclusione dell'uomo che se ne va soddisfatto, dimentico delle proteste che aveva fatte in principio; sicchè il Porta commenta con un verso, che è una satira contro gli uomini che seducono con belle parole e poi si squagliano.<sup>3</sup> Ma questo componimento è breve: quindi il suo pregio è nella descrizione della sensualità febbricitante che sente il bisogno di sfogarsi non solo coll'atto ma anche colle parole, più che nel ritratto d'un uomo. Pepp lo conosciamo meglio.

« La Ninetta del Verzee » ha, oltre poche costruzioni un po' forzate, un solo difetto: l'intrusione del Bossi. È inaspettata e inopportuna, benchè si comprenda bene a che sia dovuta.<sup>4</sup> Dà almeno per un momento l'apparenza — sia pur lieve — d'uno scherzo a tutto il componimento che avevamo preso così sul serio. Che il Porta mostri che Pepp s'atteggiava a vittima ed era il carnefice, sta bene: ma spingendosi fino a far ingannare il Bossi da Pepp, oltrepassa un po' il segno. Inoltre per un istante si sostituiscono ai due personaggi di questa novella i due poeti, che ora non ci interessano affatto. Mi pare che l'accento alla poesia del Bossi, a la quale questa del Porta vien quasi a contrapporsi polemica-

<sup>1</sup> P, p. 152, *On funeral*. Altra testimonianza è quella ricordata da RAFFAELLO BARBIERA in *Inspiratori di Carlo Porta?* ..., ne *La Perseveranza* dell'11 maggio 1907.

<sup>2</sup> R, pp. 80-81.

<sup>3</sup> Quest'intento satirico è dimostrato anche dal fatto che il Porta chiama queste quartine una « porcheria morale » V. SALVIONI, *Lettere di Tommaso Grossi e di altri amici a Carlo Porta e del Porta a vari amici*, nel *Giornale storico della letteratura italiana*, 37<sup>333</sup>. Sigla SG.

<sup>4</sup> La novella del Porta fu occasionata da quella del Bossi.

mente, trasportandoci bruscamente nel campo della realtà storica, tolga per un momento al racconto il suo significato universale.

Altri difetti non trovo in questa novella: lagnarsi del suo realismo è non capirne nè l'arte nè la moralità. Il Porta non potea evitare il linguaggio da trivio, anche perchè la circonlocuzione e l'eufemismo avrebbero dato al racconto una leggerezza scherzosa contraria all'indole del fatto.

## Il « Lament del Marchionn di gamb avert »

### I.

Una sera di carnevale Marchionn,<sup>1</sup> un allegro storpio, trova in una gioconda riunione la vistosa Tetton, ne resta colpito e l'accompagna a casa. Nei discorsi che fanno per via, ella parla com'è una ragazza ingenua, sicchè Marchionn la lascia, felice d'essersi guadagnato l'amore d'una fanciulla onesta, promettendole di trovarsi al convegno ch'ella gli ha fissato per la sera seguente. Dopo una notte e un giorno tormentati da la febbre della passione, va al ritrovo; sta con lei tutta la sera, la porta in trattoria colla madre e l'amante di questa, paga per tutti, promette di sposar la ragazza. La mattina dopo va a casa e vede le due donne fra tre soldati. Marchionn fugge; e le donne, dietro. La Tetton si scusa: lui crede. Ma poi sa che uno di quei soldati va secretamente da lei; una sera, anzi, lo sorprende: ma gli insulti di costui ed i lamenti de le donne che si fingono offese, lo convincono che anche questa volta il torto è suo. Un altro giorno raccoglie un biglietto amoroso caduto dal manicotto de la Tetton: ma il soldato che l'aveva scritto, gli dà ad intendere che fu una burla. Qualche tempo dopo lei si finge malata per andar sola ad un veglione: Marchionn, insospettito, ci va anche lui nascondamente, crede di scorgervela con un uomo, entrambi mascherati, fa un putiferio, è tratto davanti alla polizia... e scopre che s'è ingannato. Mentre aspetta che sia fatto il rapporto, è condotto in quartiere: e lì trova lei e la madre che bevono allegramente coi loro amanti. Ma anche questa volta Marchionn è presto convinto che il torto è suo. Finalmente si sposano. Ma la moglie è più del pubblico che di Marchionn; e lui non sa liberarsi da quell'onta. Solo spera un po' di pace dalla prossima nascita d'un figlio. Una notte, mentre rincasa, due uomini che le tenebre non gli permettono di ravvisare, gli somministrano una dose di sode bastonate. Conseguenza comica per una vaga incompatibilità di circostanze: la moglie, spaventata, è presa dai dolori del parto e dà alla luce un

<sup>1</sup> M'attengo a la bella edizione del SALVIONI (Milano, Menotti Bassani, 1903) Sigla S.

maschio: Marchionn è felice. Qualche giorno dopo si trova la casa deserta e spogliata. Gli resta, unico conforto, il bambino nato, per suprema ironia, dopo ch'egli era stato ben picchiato da quei due che avevano forse il diritto di condividere con lui le gioie della paternità. Ma nemmeno di questo Marchionn, invincibilmente ottimista, non sospetta: del resto neppure il Porta non esprime quel dubbio, ma lo suggerisce col suo solito modo di raccontare, da cui scaturiscono il suo giudizio e la sua filosofia.

Il tono di questa storia è già dato, oltre che dal titolo, dalla mossa iniziale: è, più che un'imprecazione, un lamento:

Morôs dannaa, tradii de la morôsa,  
Pien de leuj, de fastidi, e pien de corna,  
Sercèmm chi tucc d'intorna;  
Stee chi a senti la storia dolorosa  
Del pöver Marchionn.

Ad ogni nuova disgrazia la faccia deforme di quel perseguitato fa una smorfia; poi ricomponne subito le sue linee a quella rassegnazione triste, a cui il carattere debole, l'umiliazione della deformità e la vita sfortunata hanno assuefatto Marchionn pur senz'agguerrirlo contro il futuro. Il suo lamento è chiuso fra un esordio ed una conclusione, nei quali ritorna il medesimo motivo. Questo dà al racconto una tristezza elevata, che in un ambiente così volgare, quale è quello descritto dal Porta, e fra tanto riso, si nota anche meglio. È come una musica che si inizia con un motivo che torna uguale alla fine, dopo essersi diffuso in mille variazioni. Questo compensa la fiacchezza de la chiusa della strofe come fine del componimento.

Il « Lament » è più continuamente comico de « La Ninetta », sia perchè le disgrazie di Marchionn son meno terribili, sia perchè la disgrazia in amore è meno comica nella donna che nell'uomo, nel quale la forza della sua natura contrasta più vivamente colla prova di debolezza che egli sembra dare lasciandosi vincere dall'amore. L'umorismo della storia di Marchionn è meno vigoroso: vi spira una malinconia più rassegnata; Ninetta, sana e robusta, lotta più energicamente contro la sorte e si risente di più delle sue miserie. Il caso di Ninetta è tragico, quello di Marchionn è piuttosto elegiaco.

Il seguito delle disgrazie rivela un lato nascosto del carattere di Marchionn: la malinconia. Prima quel malanno de le gambe storte era stato per lui quasi una felicità, perchè gli aveva risparmiato il servizio militare; ma dopo noi sentiamo, senza ch'egli lo dica, che le sue imperfezioni fisiche sono per lui come il segno d'una triste predestinazione. Diminuendo la dignità della sua persona, esse incoraggiano chi vuol farsi beffe di lui, perchè, specialmente per il volgo, c'è fra la debolezza fisica e la debolezza spirituale un inevitabile rapporto di causa ad effetto. Marchionn ci fa ridere per la sua deformità, per i legami che il nostro spirito vede fra questa e i suoi malanni, e per le sue disgrazie che sono

comiche per sè stesse e perchè rivelano lati comici del suo carattere; ma sì la bruttezza che le sventure eccitano contemporaneamente la pietà. Da questa mescolanza profonda di compassione e di riso nasce qui una delle forme più diffuse di quel fenomeno, al quale omai s'attribuiscono tante e sì diverse caratteristiche, da non poter più esser considerato che come una molteplicità di fenomeni arbitrariamente compresi sotto la denominazione di umorismo.

In questa novella la fonte più tenue d'umorismo sgorga dal contrasto fra l'umile aspetto di Marchionn e la gagliardia della sua passione: contrasto suggerito, più che espresso, dall'accento iniziale alla deformità di Marchionn, e da quest'altro fatto: v'è una nascosta ma certa relazione fra l'aspetto d'una persona e il suo modo di parlare; ora, l'irriflessa coscienza de l'umiltà della propria figura si trasfonde nel modo di parlare di Marchionn, nel giro del periodo, nella scelta de la frase; appunto quest'umiltà di parola contrasta qualche volta colla violenza de la sua passione e ci suggerisce l'immagine di Marchionn. Quanta umiltà v'è in questa frase di Marchionn che racconta come, ancora sbalordito dall'improvviso amore, si accosti a la Tetton alla fine de la serata! « Ghe foo millia finezz in del bordalla ». Noi vediamo quel povero storpio che fa il grazioso. Ma subito dopo prende coraggio: « E pœu ghe mòlli el loffi, al primm bel trà, De compagnalla a cà ». È questo uno dei subitanei passaggi dalla timidezza al coraggio che illuminano un altro contrasto di quell'anima.

Certe sue parole ci suggeriscono più particolarmente l'immagine della sua faccia larga e un po' intontita d'uomo grosso e buono. Ecco come ritrae il momento in cui, dopo essersi affannato tanto dietro quella tal coppia mascherata, scopre che la donna inseguita non è la Tetton:

Li on bravo respettor, grazios, compii,  
El scolta di dô part tutta la scenna,  
E pœu con pas l'ordenna  
De tirà via i mascher a tutt trii.  
Me drizzi allora in pee,  
Per vardalla on poo mi, la porconon,  
A desquattà el faccion,  
E... disii mò, fiœuj?... l'è minga lee!...

Il lungo suono che chiude la strofe e la scena, dipinge quella faccia che si distende stupita. L'effetto comico è aumentato dal contrasto fra la rivelazione e l'attesa intensificata dall'amara gioia de la vittoria e de la vendetta. Un effetto simile ci fa la descrizione del baccano che leva quando, dopo questa delusione, scopre inopinatamente la Tetton col l'amante (p. 23). Si sforza miseramente di fare il terribile, mentre tutta la sua figura dice che quella è una furia d'uomo debole. Infatti poco dopo sul suo volto non vediamo più che una bontà che non sa celarsi a lungo, e anche una minchioneria fra comica e pietosa. La Tetton alla sua sfuriata si mette a piangere: « E giò, a l'uso di donn, ona lucciada »: ma

questo scetticismo è sorto in Marchionn solo dopo che tutto è finito con quella donna; quindi egli soggiunge subito:

Mi, che poss vedè a piang nanca per rid,  
A pocch a pocch deventi moresin,  
Me se setti vesin,  
On poo betteghi, on poo ghe strengi i did;  
Lee on poo la me sgoratta  
Come on usell per no lassass ciappà,  
Ma infin pœu la se dà:  
Caraffa in l'aria e *Pacie cielebrata!*

Anche l'errata pronunzia di questo motto ci mostra il suo viso illuminato dalla gioia del minchione. C'è insomma nella descrizione degli atti e dei sentimenti tanta evidenza, che noi vediamo continuamente la faccia del povero raccontatore, lugubre, ma corsa spesso da un brivido di comicità pallida e rabbiosa o, più spesso, rassegnata.

## II.

La disgrazia maggiore di Marchionn è quella d'essere un debole: in lui lottano continuamente la volontà e il cuore. Questa lotta è la fonte più notevole della comicità di Marchionn. Il cuore lo tiranneggia ed è per lui come la sorte alla quale tenta invano di opporsi. In lui la volontà e il cuore operano ciascuno per conto proprio, sicchè quello a cui tende l'una ripugna all'altro; ma la volontà piega sempre dopo aver fatto solo ridicoli simulacri di tentativi per vincere. Con che facilità Marchionn che pareva inviperito, diventa più umile di prima e riconosce d'avere avuto torto! Effetto d'una passione gagliarda che gli fa amar la Tetton pur dopo ch'egli ha avuto prove irrefutabili della sua disonestà malvagia. Ora egli la insulta con parole rese più aspre dal fatto che omai ogni velo gli è caduto dagli occhi, ma con una convinzione che doveva aver già fin d'allora in forza delle azioni di sua moglie.<sup>1</sup>

Ma un violento amore sensuale e spirituale lo accecava, per modo che ogni sua furia era debole in confronto. Quando l'aspetta al convegno, « Brusava de possè Spegghiamm dent in quell volt », dice, fatto poeta dall'amore. Ecco come s'affanna a farle la sorpresa d'un regalo di due anelloni d'oro:

E via a gambe, torni indree de trott,  
Voo a toè la mia Tetton, vemm del Battista.  
Tegni ben ben de pista  
In dove che la mett giò el manicott,  
E quand la me ven fada,  
Bell bell, bell bell ghe barzeghi d'arent,

<sup>1</sup> V. « Lee cagna », ecc., p. 26.

Per faghi sghimbià dent  
E dagh el giùbel de l'improvvisada.

Che triste comicità nel paragone fra lui che studia ogni modo per farle cose gradite, e lei che non se ne cura!

Rapidamente i sensi di Marchionn son vinti dai vezzi di quella ragazza. Quando la trova nel quartiere e la vede piangere alla sua sfuriata, egli si commove, le si siede vicino, balbetta, le stringe le dita: non ragiona più. Quando parla di lei sua fidanzata, spesso introduce nel racconto il particolare sensuale che, oltre essere il segno d'un lato del suo amore, è anche un temperamento del rimprovero che talora egli fa a sè stesso d'averla tanto cecamente amata. — Se l'amore m'aveva accecato, avevo pure qualche attenuante — sembra voler dire; ma il dirlo con un'immagine invece che con un ragionamento, accresce la forza della scusa e rende evidente la violenza di quella passione. Sempre quando parla di lei riferendosi al tempo in cui l'amava tuttavia, egli ritorna il Marchionn d'allora e si sente di nuovo afferrar la gola dalla mano di ferro che gli mozzava il respiro quand'era davanti a quella donna così robustamente bella. Quando la lascia la prima sera, dice: «Ghe stampi sul butter de quij scœu man On basin s'ciasser, stagn, *proppi sul biott*»: risente ora quella voluttà, ne gode anche al solo ricordo, e la rimpiange. Talora la sensualità violenta gli suggerisce qualche parola volgare, naturale in bocca d'un popolano. Quando crede di riconoscerla al vegliore, osserva:

Sò tal e qual el taj de la persona.  
La grazia in del fà el pass, sò el perovett.  
Sò el sporg inanz di tett,  
E el svergnà el cuu de fianch a la s'ciancona.

Quel che di volgare c'è talora nell'espressione del suo amore, s'accorda bene con certe frasi da popolano ignorante, con certe imprecazioni violente, con certe frasi che hanno qualche cosa di spavaldo e di burattinesco, con certe altre che bisogna immaginare accompagnate da lazzi, con tutto il suo racconto sparso di parole di cui il senso dev'essere integrato da un gesto. L'amore gli aveva tolto l'appetito: «E, intuitù trà chi, Ses colp ogni boccon per mandal giò». Le prime volte che parla coll'amata, Marchionn rivela colle sue espressioni che vogliono esser garbate e riescono ridicolamente affettate, la mancanza d'un'educazione raffinata: la Tetton non vorrebbe che egli s'incomodasse ad accompagnarla a casa; e lui: «Catt, fegurass! L'è on onòr che me fa la soa *personna*».

Dopo che ha conosciuta quella ragazza, non vive più che per la sua passione. Non vede più altra donna che la Tetton, innalzata dalla sua fantasia ad una bellezza divina. Ella entra ne la sala del Battista:

tucc gh'an faa ara  
Per podè remiralla a vegni dent;  
Tucc quant ghe daven sott

Cont ona quaj reson, fœura de mi,  
Che s'eva restaa li  
Che a cavamm sangu no m'en vegneva on gott.

Come si rivela la timidezza dell'amante in contrasto coll'audacia dei corteggiatori! Nonostante la rozzezza dell'espressione, il sentimento di Marchionn è alto: si vede nella sincera profondità di certi rimpianti, che per lui il tramonto di quell'amore fu il tramonto d'un sogno.

Ne rimase vittima per la sua ingenuità invincibile. Ora egli riconosce questa sua debolezza. Ma allora ne aveva solo di tratto in tratto una coscienza irriflessa, quando tentava di reagir con effimeri impeti d'audacia, alla vergogna che gli inliggeva l'amata. Marchionn aveva l'ingenuità dell'uomo che è spinto dalla passione a la fede: sicchè egli pensava de la Tetton colla stessa ingenuità colla quale, come i popolani ignoranti, come il Bongee, pensava della giustizia<sup>1</sup>. Davanti alla Tetton è, come davanti alla giustizia, di fronte ad una divinità, e — allo stesso modo che insuperbisce quando racconta che l'ispettore «lu come lu» lo ha preso a braccetto per condurlo in quartiere al caldo, e gli pare che quell'atto gli dia quasi licenza di trattarlo più familiarmente — così quando la Tetton gli perdona una colpa immaginaria, gli pare d'essere inalzato al di sopra della propria condizione. Quand'ella gli ha perdonato d'averla sorpresa coi soldati nel quartiere, egli è così contento, che paga da bere a tutta la compagnia — anche all'amante della sua fidanzata —, grida la frase repubblicana di moda<sup>2</sup>: «Viva nun, porchi i sciòri, e che la vaga!» e torna al veglione a consumar fin l'ultimo centesimo. Il meno che faccia per mostrarsi pentito d'aver sospettato de la Tetton, è di mostrarsi «umel e mansuett come on agnell». Quest'umiltà, comica perchè non è più virtù che difetto, gli rimane ancora quando è suo marito e deve sopportar che la propria casa diventi pubblica, e rassegnarsi a non aprir bocca per non esser minacciato della vendetta degli amanti e a ritener come una grazia che nella notte la moglie sia soltanto sua. La devozione amorosa lo rende non solo umile, ma dabbene. Questa debolezza è in parte anche nativa: lo comprendiamo dall'intontimento che c'è nel suo racconto quando la tarda resipiscenza non gli apre gli occhi. Ma l'amore raddoppia la sua dabbennaggine: la prima sera che esce colla Tetton, vede che dietro loro va la madre di lei col ganzo, e non capisce che con un tale esempio la Tetton non può esser quella santa che appare da' suoi discorsi. Poi, nonostante tutte le prove in contrario, pentito sempre d'aver pensato male anche per poco, ritorna a stimar senza restrizioni la sua Tetton. Fede che si ostina contro il suo bene e per la sua ostinazione riesce comica: la fede è nel fondo del carattere di Marchionn: non c'è uomo più contento di lui quand'egli riesce ad avere una prova, per lui

<sup>1</sup> Pag. 22. «Li on bravo respettor, grazios, compii...»

<sup>2</sup> Che fosse di moda lo desumo da la «BOSINADA intitolada La fuga di Franceses, e la venuta del nost bramaa Imperator»; s. d.; SV, 46.

evidente, della bontà de la Tetton. Dopo quel veglione burrascoso le va in casa a qualunque ora e la trova sempre al lavoro; e allora, come sempre, è felice di convincersi che il torto l'ha tutto lui. Lo stesso gli accade, più ridicolamente, col più assiduo amante della sua fidanzata. Dopo aver letto quel tal bigliettino, trova il sergente maggiore che gli dà tante e si esagerate dimostrazioni d'affetto, da metterlo su la via delle confessioni: ed ecco che Marchionn confida il suo dolore proprio all'autore del biglietto. Eppure egli si credeva furbo! Si sa che spesso ci vantiamo della qualità opposta ad uno dei nostri difetti più evidenti. Dopo aver sorpresi per la prima volta i soldati in casa della Tetton, egli apprende che il sergente sarto va di nascosto da lei:

E con tutt che tant mader che ficura,  
In quanto sia giurà, negà e sconfond,  
Fussen primm e segond,  
Dò canonegonn vecc de bonna scœura;  
Impunemanch però,  
Sott a on Marchionn gh'è staa nagott de nœuv,  
Che j' hoo cattaa suj œuv  
E pussee d'ona voeulta e pu de dò.

La sua è, più che astuzia, intenzione d'essere astuto, desiderio che l'amata lo tema e quindi si trattenga dall'essergli infedele. Egli è capace persino d'un accorgimento doloso per sorprendere la Tetton, quando sospetta ch'ella voglia andar sola al veglione. Quella sera è per lui una continua tormentosa inquisizione da geloso: ma non è un'inquisizione molto sottile ed è, del resto, la sua solita impulsività che s'arresta al primo ostacolo.

Cercar la coerenza logica nella sua condotta, sarebbe vano: la coerenza degli innamorati è coerenza non logica, ma sentimentale. Noi non possiam domandarci: — Come mai egli che ha una così grande stima de la Tetton da riederarsi sempre dopo aver manifestato dei sospetti, è pronto continuamente a insospettirsi di nuovo? Come mai, se crede onesta la Tetton, teme sempre che sia disonesta? — L'amore vero è fantastico, è sempre più o meno geloso, è a volta a volta impulsivo e riflessivo. Niuno è così capace di sottili elucubrazioni come i gelosi, e niuno è d'altro lato così incapace di ragionare. Marchionn quand'è solo sospetta come un qualunque uomo di buon senso, senza cadere in quei ragionamenti dei gelosi così acuti da dar nel sofistico; ma quando è dinanzi a la Tetton, perde la facoltà di ragionare e quasi si meraviglia d'aver sospettato. Appunto per questa debolezza che di fronte a la Tetton rende vana la lotta che prima s'era impegnata in lui fra pensiero e sentimento, appunto perciò è ad un tempo ridicolo e pietoso. Dinanzi al fatto che dà ragione a' suoi sospetti, egli diventa furente: ma l'amore abbatte subito i suoi propositi. Sicchè, dopo che lo conosciamo, ridiamo ad ogni sua furia perchè sappiam già che è vana.

III.

È come Giovannin Bongee. Ed è anche un po' vile, come lui: così fa un inconscio eufemismo quando dice d'essersi trattenuto per «prudenza» e «per la pas» dal cazzottar quei due figuri che ha incontrato rincasando. Tanto più che un di quei due, «insei per famm legria» osserva Marchionn, picchierellava sulle pietre con un randello, e l'altro sferzava l'aria con una bacchetta che avrebbe fatto, nonchè a lui, a mezza Boemia un certo effetto che ora non m'importa di ripetere. Tuttavia Marchionn è un po' più audace del Bongee: questi non avrebbe osato scagliarsi contro quella coppia mascherata prima d'aver scoperta la faccia ad entrambi. Quando è da sè, Marchionn fa dei propositi tanto più ridicoli quanto più vani. Dopo aver trovato il biglietto del sergente maggiore, passa una notte piena di sogni sanguinosi: la mattina dopo trova il sergente maggiore e si confessa a lui! Occorre però osservare che fra quella notte e quell'incontro è intervenuta una circostanza notevole. Ecco in qual modo Marchionn racconta il cessar de' suoi sogni verso la mattina:

Seva col cœur in mezz a sti cortij,  
Quand senti a Sant Ambroeus a sonà i ses,  
E poeu per tutt i ges,  
De li on poo, a scampanà i avemarij.  
Al son de quij campann  
Me regordi in bon pont de quell lassù,  
E ch'olter che nè lù  
Pò juttamm e salvamm de sti malann.  
E insei cold cold de fed, voo giò di scar  
E corri via de vol fœura de cà,  
Per andamm a buttà  
In di sò brasc del pé d'on quej altar.

V'è una commozione sincera in questi versi; anche il suono rivela l'abbandono del sentimento e il conforto che Marchionn ne prova. L'elevata malinconia del passo prepara per contrasto la comicità dell'incontro che subito segue fra Marchionn e il rivale. Avviene qui qualche cosa di simile a quel che accadrà poi al Giusti, quando in Sant'Ambrogio il coro malinconico dei «Lombardi» e una preghiera lenta e solenne lo commovono a segno da indurlo quasi ad abbracciare un caporale degli odiati tedeschi: c'è la stessa mescolanza di melanconia e di comicità, lo stesso effetto della religione che affratella anche coi nemici.<sup>1</sup> Il sergente

<sup>1</sup> V. *Le poesie di Giuseppe Giusti*, terza ediz. curata da GIUSEPPE CARLUCCI, Firenze, G. Barbèra, 1879, pp. 295 sgg. S'intende che non traggio da questo ravvicinamento la conclusione che il Giusti, pure ammiratore del Porta (v. p. es. p. 546 del I vol. dell' *Epistolario edito e inedito di G. G. raccolto, ordinato e an-*

trova Marchionn in buon punto, quando un improvviso ravvivarsi della fede per la benefica influenza dell'ora lo ha reso mite: questa circostanza mette nel cuore di Marchionn il bisogno della confidenza; il che s'aggiunge opportunamente al fatto che egli è audace di parole più che di azioni. Ed ecco in qual modo avviene la ridicolissima confessione del proprio tormento appunto a colui che era meno adatto a riceverla. Ma l'essere Marchionn spinto a ciò da un impulso di sentimento, da quel bisogno di creder nella bontà degli uomini messogli in cuore dal soave scampanio, fa sì che dinanzi a quella scena si mesca al nostro riso un po' di compassione per quell'anima, che erra e si rovina per creder che vi debba essere in tutti la stessa sua bontà.

IV.

Il fondo buono e triste del suo carattere si sente soprattutto nel tono col quale racconta le sue disgrazie: ora che queste gli hanno aperto gli occhi sulla cattiveria umana, rilevandola e dolendosene mostra quanto egli invece sia buono. C'è in tutto il suo racconto una tristezza sconsolata, che a quando a quando dilaga più ampiamente come in una lunga volontà di sofferenza. — Così fossi morto quando mi fidanzai colla Tetton! — esclama.

Che no sarev in st'ora  
Quell pover Marchionn desfortunaa,  
Tradii, desonoraa,  
Magher e biott e in l'ultema malora.  
Ma s' ciavo, inutil!...

Per mi l'unegh confort  
L'è quell de svojà el goss, piang e sgari...<sup>1</sup>

È rassegnato, ma si accanisce nella descrizione della gravità delle sue disgrazie: noi ne abbiamo pietà, ma sorridiamo anche qui, come sempre. E più sorridiamo della bonarietà ingenua colla quale s'immagina la pietà degli uditori che diranno: «Pover dianzen, el gha minga tort». Egli non pensa che in queste parole vi può essere anche un po' di benevola ironia. Qui, senza ch'egli lo voglia, s'infiltra nelle sue parole la convinzione d'essere stato troppo dabbene. È la stessa convinzione che si fa strada quand'egli s'accomiata da' suoi uditori: «Fieuj... *Compartimm*, consolemm, piangii con mi».

notato da FERDINANDO MARTINI, Firenze, Successori Le Monnier, 1904), si sia in questo punto ricordato di lui. Nel Giusti v'è qualche cosa più dell'accenno che si trova nel Porta; ed io ho citato il poeta toscano solo per far sentir meglio il valore dei pochi versi milanesi.

<sup>1</sup> V. questa e la strofe seg. a p. 13.

Ora quando riflette sulle sue disgrazie, o ragiona da pessimista<sup>1</sup> o si compiace di descriverle coi colori più cupi, con un acuto senso della tragicità della propria sorte, come se quello sforzo d'espressione facendo convergere su quella la sua attenzione, gli facesse dimenticare la realtà per la sua imagine: questo sforzo si vede nell'abbondanza dei sinonimi, nella preferenza per gli aggettivi iperbolici. Marchionn s'è sposato:

Tant'è, fieuj: intramm dent lee in de l'uss,  
Vegnimm lee in cà, e vedemm a scappà via  
Quell pocch rest de legria  
E de pas di di indree, l'è staa on esuss.  
De sto pont desgraziaa  
No gh'è staa pù che guerr, che cattabuj,  
Trappol, pastizz, garbuj,  
Gir e regir e corna sterminaa.

Altre volte il suo dolore si rivela quasi solo nella musica della strofe.<sup>2</sup> Altre volte c'è nella sua voce una rassegnazione stanca, che non è un'impresione nuova, ma la reviviscenza d'un sentimento provato quando accadevano i fatti ch'egli racconta:

L'eva ses mes che s'eva spos, pocch più,  
E i coss andaven via con l'andana  
De la fever terzana,  
On di ben, on di maa, on poo giò, on poo sù...

Anche sulla sua ridicolezza insiste ora come s'egli fosse un avversario del Marchionn d'un tempo. Ci sono in lui due individui, uno che le disgrazie hanno quasi ucciso, e un altro quasi creato da queste: il Marchionn dolente e minchione, e il Marchionn scaltrito e scettico. Questo si scaglia contro quello, ora violentemente, ora con un'ironia amara. Sicché si mescola spesso nel suo racconto, all'abbandono d'un'anima travolta dall'amore, la coscienza che quell'abbandono, quel gran sogno fu un grande inganno. Di qui un'ironia talora così fine da passar quasi inosservata volta per volta, benchè si senta poi nell'insieme. Talora essa non consiste nelle parole, ma nel tono col quale immaginiamo che Marchionn le pronunzi: così è certo che egli racconta con un suono d'acre ironia gli ingenui discorsi che gli fece la Tetton la prima sera che l'accompagnò a casa. Talvolta l'ironia si rivela nella parola: Marchionn racconta come l'amante della sua fidanzata lo convinca che quel tal biglietto non lo riguarda:

Infin, per calcamm su mej la reson,  
El me ciappa sott brasc, che hoo pari a sbattem,  
E el me menna in su l'atem,  
De bon compagn, a cà de la Tetton...

<sup>1</sup> Il giorno seguente alla sera nella quale aveva per la prima volta accompagnata a casa la Tetton, egli ardeva dal desiderio d'incontrarla: ma, osserva, «perchè giust El m'eva allora on gust, L'è staa assee quest per nò possell godè».

<sup>2</sup> V. p. 21, str. 2, vv. 5-8.

Altre volte l'ironia è aperta e rabbiosa, consiste non più ne la scelta delle parole, ma in un'interiezione<sup>1</sup> o in commenti:

\*Mi, al primm vedella, sont restaa addrittura  
Tocch e geraa, coi did come indorment  
Sui cord de l'istrument,  
E sont staa li in sto stat de ingermadura  
Fintant che coj sœu oggion  
L'è vegnuda a sciarnimm lee in l'orchestin,  
E la m'ha faa on ghignin  
Come sarant a di: «t'el là el cojon!»

Segue una strofe passionata nella quale Marchionn, dimentico del presente, rivive nel passato, poi un'altra in cui hanno il loro significato la scelta dei peggiorativi e un fare breve come d'uomo che parla di sciocchezze sulle quali è vano fermarsi:

Insci, de amor e accord, per tutta sira  
S'è ballaa, s'è sonaa, s'è scudellaa,  
S'è smorbiaa, s'è scoccaa,  
S'è faa cinad e gingianad de lira;  
Tant che innanz mezza nott,  
Per vegni ai curt, sevem giamò, mi, lee,  
La mamma e el sò miscee,  
A la Commenda a porzionà el risott.

Ora Marchionn nota spesso con un'acutezza nuova in lui tutti i particolari che concorsero a farlo cader nella rete:

E li tra el cold del fœugh, tra quell del scabbi,  
Tra l'intrigh del genœugg contra genœugg,  
Tra el tempestà di œucc  
E el gicœugh de cent descors faa come i cabbi,  
Me sont a bagn maria  
Trova impesaa, ligaa, bell e impromiss,  
Denanz che reussiss  
A portà fœura i verz de l'ostaria.

Il suo linguaggio diventa più volgare quand'egli si ferma su queste cause, perchè allora egli non ha più in mente il suo grande amore, ma quello scellerato tradimento. Ora vede chiaramente, come potrebbe vedere un terzo, la condizione sua di fronte a la Tetton, a la madre e compagni: s'accorge che egli non li conosceva affatto, mentre essi lo conobbero subito perfettamente.<sup>2</sup> Egli non si ritrae mai con tanta evidenza comicamente rappresentativa come quando descrive l'effetto che gli facevan le grandi promesse del sergente.<sup>3</sup> Descrive sè come doveva apparire a' suoi ingannatori, e sceglie l'immagine del tacchino che fa la

<sup>1</sup> V. p. 17, str. 8, v. 1.

<sup>2</sup> V. p. 10, str. 4 e p. 13, str. 2.

<sup>3</sup> V. p. 13, str. 4.

ruota, come quella che meglio rappresenta la sua sciocca felicità. Peggio poi il baccano di ovazioni che gli fanno quand'è arrivato in casa de la Tetton: lo vediamo sballottato come un oggetto, senza volontà, senza coscienza. Non cerca mai di celare a' suoi uditori il comico della sua tragica storia, e soprattutto insiste sulla chiusa ridicola d'un episodio cominciato in modo terribile, colla crudeltà d'uno spettatore. Vede che la colpa è anche sua, della sua debolezza e della sua dabbenaggine: quando sta per raccontar della sua offerta di accompagnare a casa la Tetton, dice: «Sgori a cercalla lee E a storgemm de per mè el mè straforzin». Appunto perchè vede la sua colpa, si diverte a prendere in giro sè stesso. Trova il sergente maggiore che gli dimostra che il biglietto fu scritto per burla,

E che l'è bell capi  
Che domà el termen d'asen che gh'è su,  
L'è assee, lu de per lu,  
A desmostrà che nol pertocca a mi.

La rabbia raffina il suo ingegno sino a renderlo capace d'un'ironia così spontaneamente sottile. Altre volte la sua ironia è più furiosa: la Tetton, mentr'egli la accompagna a casa, l'oda il suo ingegno e la sua faccia — figuriamoci! —:

E in quella la me incioda  
On'oltra oggiadonona, ma de quij  
Che sbusa i scinivij;  
E andemm là, sur mincion, ch'el se le goda!

Talora il sarcasmo si prolunga in un accanito esame della disgrazia che gli è accaduta: dopo aver nascosto nel manicotto de la Tetton i due anelli che ella aveva desiderato, ed aver raccolto il biglietto che ella aveva perduto, la accompagna a casa e s'accomiata:

Se lāssem donca tutt e duu al portell  
Descognet del regall che gh'emm indoss;  
Ma el pu grev, el pu gross  
Mel seva andaa a tœu mi senza savell;  
Ch'el mè l'eva on regall  
Pien, caregh rās de pever e de spezzi,  
E che mai pù a quel prezz  
No me sarev creduu de guadagnall.

L'espressione propria non gli basta per procurargli quell'aere conforto ch'egli cerca mostrando continuamente a sè stesso che fu disgraziato, ma fu anche minchione.

Con un sarcasmo comincia il racconto della sua ultima disgrazia. La Tetton gli ha dato un bel maschiotto; Marchionn, riconoscente di tanto regalo, dimentico dell'inferno ch'ella gli ha inflitto sino allora, le prodiga le cure più amorose:

A furia de struziamm,  
De stà di nocc intreggh senza dormi,

L'hoo missa in quindes di  
A la portada de possè pagamm.  
E 'l pagament l'è staa che ona mattina,  
Tornand de la bottia per disnà,  
Troeui netta la cà  
De possegh ballà denter la monfrina.

Era scappata a far la prostituta. La ripresa di « pagament » in senso ironico non è spontanea, ma cercata da Marchionn per far sentir meglio a chi lo ascolta ed anche a sè stesso quell'atroce sorpresa e la propria dabbenaggine d'uomo fiducioso. Si notino gli ultimi due versi citati, che esprimono per mezzo della comicità una desolazione così profonda quale un'espressione seria non potrebbe uguagliare: nel contrasto fra la gravità del fatto e il modo giocoso com'è descritto, risalta meglio il dolore di Marchionn, che sorride perchè sente che in quel momento terribile egli era più ridicolo che mai, perchè sente — senz'esserne ben conscio — che fu sempre un povero fantoccio ne le mani della sorte. Ma il grande amore pel figlio lo consola. Ne aveva accolta la nascita con una commovente gioia infantile; allora aveva dimenticato tutto, i capricci de la Tetton, le bastonate dei due sconosciuti: tanta era stata, dice, la soddisfazione avuta « Per sta prœuva insel granda del sò amor »! Con che ingenua bontà aveva interpretato quell'avvenimento! Tanto aumento d'amore per la madre in virtù del figlio è ripagato con quella fuga. Allora Marchionn vede d'un tratto sotto la sua vera luce la storia del suo amore. Ma questo momento tragico di vana respiscenza, questo attimo che chiude un lungo periodo di cecità, non è reso colla forza necessaria: la strofe nella quale Marchionn racconta il suo disinganno è psicologicamente vera, ma è fiacca, non traduce la disperazione suprema di quell'istante, nel quale egli vedeva cader per sempre il sogno a cui s'era così tenacemente afferrato sino allora. La sua parola s'eleva quando racconta perchè ha resistito alla tentazione di uccidersi:

In quell stat de passion, de primm bullor,  
Me sarev fors scannaa mi come on can,  
Se a tertegnimm la man  
No me vegneva in ment quel car amor,  
Quell car angerottell,  
Quell pover innocent del mè bambin,  
Che l'è nanch settemin,  
E el par quasi d'on ann, tant che l'è bell.

Su quel quadro di desolazione questo sentimento è il richiamo da la morte a la vita. Marchionn vive per amare: è il suo bisogno più forte. Egli ha ancora un bambino da carezzare: perciò resiste.

Questa grande forza d'amore, se da una parte lo rende ridicolo per le sue conseguenze, dall'altra lo eleva e fa di lui molto più che un popolano sfortunato in amore. Chiuso il libro, noi dimentichiamo d'aver riso. La comicità di questo racconto è tutta imbevuta di sentimento; questo nell'anima nostra ha una risonanza più lunga che il riso; perciò ricor-

diam piuttosto la grandezza di quel sentimento che s'alza a volo anche fra quella piccola gente. La vera ispirazione di questo lavoro è la pietà: il riso che la mitiga durante il racconto, resta un elemento secondario; perciò a lettura finita scompare.

Marchionn è un uomo che ha cercato invano un amore. È anche lui come Ninetta un individuo e un tipo nello stesso tempo. C'è in queste due storie il simbolismo alto delle grandi opere d'arte che san rappresentare insieme nell'uomo il particolare e il generale. Marchionn appartiene al popolo, di cui parla il linguaggio grossolano e talora volgare. Ma la disgrazia fisica, le strettezze economiche, un fondo di tristezza che scompare altrettanto facilmente al primo accenno di fortuna quanto facilmente ricompare al primo accenno di sventura, elevano la sua anima al di sopra dell'ambiente nel quale egli vive. Parla apparentemente come i suoi compagni, ma con un'altra anima: il linguaggio che egli ha per abitudine e per educazione, non vale a celare il fondo del suo spirito nobile. L'amore lo rivela, ma non riesce sempre a soffocar le abitudini sociali di Marchionn: da quest'alternarsi di volgarità e di elevatezza deriva in parte il tono lirico-giocoso<sup>1</sup> del suo racconto. Questo proviene anche dal fatto che Marchionn è un minchione, ma la causa del suo difetto è così alta, che egli non può non far pietà. Un amante deluso è sempre compassionevole; tanto più poi Marchionn che cerca nell'amore il fulero della sua vita. Questo si sente dall'accuratezza del suo racconto, ma egli non lo dice e non ne ha coscienza.

È molto suggestivo il suo lamento; suggerisce col suono e colla scelta de le parole più che non dica. Dire il Porta non poteva, perchè avrebbe dato a Marchionn una mente più elevata e più avveza alla meditazione che non abbiano gli uomini della sua condizione. Il Porta ritraendo Marchionn, ha avuto nel pensiero, pur non perdendo mai di vista quello storpio, gli uomini che sono in una condizione simile alla sua. Marchionn è un poveretto, ma quel che di suggestivo emana dal componimento, lo eleva. Il lettore vede un uomo di umile condizione, ma intravede dietro di lui tutta una schiera d'innamorati. Per questo sfondo suggerito senza considerazioni generali, col semplice tono del racconto, colla melanconia che lo vela da cima a fondo, con quel che di eroico assume — pur nella sua debolezza — il protagonista che colla bontà combatte da solo e invano contro la malvagità d'una donna e de' suoi complici, il « Lament del Marchionn di gamb avert » è un capolavoro. Gli elementi ideali di questa storia son così fusi col fatto rappresentato, da

<sup>1</sup> Questo tono ha suggerito un'opera in tre atti (*Marchionn di gamb avert*, Milano, C. Molinari e C., 1875) a FERDINANDO FONTANA: fu musicata da ENRICO BERNARDI. Anche più curiose per la fortuna dei tre maggiori poemetti del Porta sono una poesìola popolare di ERMENEGILDO SANDRETTI, che prende il solo titolo da *La Ninetta del Verzee* (Milano, Ranzini, 1885: v. in *Bosinade*, Braidense, 12. 19 K. 24), e le sestine popolari di R. PICCININO, *Ona nauva disgrazia de Giovannin Bongee* (Milano, A. Gattinoni, 1886, Braidense, 12. 19 K. 25), che del resto non han nulla di portiano.

non poter esser facilmente additati ad uno ad uno. Tali sono il mesto lirismo di certi lamenti, il crescendo continuo di disgrazie che aumenta senza posa la triste comicità de la novella, l'intonazione angosciosa di tutto il componimento chiuso fra due strofe dolorose, e soprattutto l'esordio in cui Marchionn sente di non essere il solo innamorato infelice di questo mondo e si rivolge, per averne compassione e come per confortarsi della loro compagnia, a tutti i « Moròs dannaa, tradii de la moròsa, Pien de lœuj, de fastidi, e pien de corna ». Ma vi sono poi elementi ritmici, movenze larghe di strofe, suoni cupi che si rispondon fra loro a quando a quando con risonanze di ritornelli angosciosi, cento particolari non determinabili, così suggestivi da far sì che il lettore veda nella storia di Marchionn un po' de la storia d'altri innumerevoli disgraziati. Accade di questo « Lament » quel che di tutte le creazioni suggestive: noi sentiamo che i grandi tipi della poesia hanno un valore universale, ma non sappiamo bene indicare da che elementi specifici esso derivi. Fu detto a ragione che tutti abbiām qualche cosa di don Abbondio: ma non so se si potrebbe trovar nei « Promessi Sposi » un particolare che riveli l'intenzione del Manzoni di far di don Abbondio non solo un individuo, ma anche un tipo. Quel che si dice esservi d'inconscio in una creazione, è soprattutto questo: il significato universale che assumerà quel che l'artista ha detto d'un solo individuo. Quell'artista ha ritratto così bene le caratteristiche d'un individuo, che ha riprodotto con esso tutto un lato dell'umanità. Ciascuno riconosce in quell'individuo una parte di sè stesso, perchè ogni uomo ha in sè, in germe o sviluppate in parte, tutte le tendenze fondamentali da cui derivano le particolari fisionomie che assumono tutti i membri dell'umanità.

Marchionn non è solo un povero popolano, ma il rappresentante di tutti quegli uomini i quali innalzano con fantasia d'innamorati una donna indegna, e forse — ahimè! — un po' di tutti gli innamorati di una donna mortale.

V.

L'ambiente volgare e disonesto nel quale Marchionn si trova, contrasta così fortemente colla sua passione, da far parer la sua figura più elevata di quel che sia per sè stessa. Quella sala del Battista frequentata da donne facili come la Tetton e sua madre, da ragazze pagate dall'imprendario per servir da zimbello; quella casa de la fidanzata frequentata da soldati; quel quartiere in orgia; quella corruzione di plebei e di soldati rappresentata breve ma efficacemente, non descritta, ma ritratta in azione: sono la fosca cornice nella quale appare più viva la luce di quella povera anima. L'ambiente è tutto milanese; scorrendo le raccolte di *bosinade* me lo son riveduto intero dinanzi. Il nano storto che compare tante volte sulla copertina di quegli opuscoletti come l'immagine del po-

vero *bosin*,<sup>1</sup> e « qui sciavatt che va a stondera, Che con on magher viorin Van a cantà dove gh'è vin »,<sup>2</sup> sono gli umili compagni del grande Marchionn. I « bettolin » è i boeucc », che son tanta parte della vita popolare nelle *bosinade*, non son diversi dal luogo dove Marchionn incontra la Tetton; la quale compare persino fra le prostitute che fan da ballerine in una *bosinada* del periodo napoleonico repubblicano.<sup>3</sup> Ecco una di quelle osterie frequentate da « squaldrin Ghe tegnen là alla sira in ozi Per tirà gent al sol Negozi »:<sup>4</sup>

on camuscion  
Illuminaa con di Lampion;  
Che spuzza on poo de tutt i odor,  
Quatter gringrai de sonador.  
Fioeu della fam, e del besogn  
Mezz imbiac e mort del sogn.  
Vott o des donn di pu scartaa  
Mal vestii, e anc mal pagaa;  
Na turba de gent de tutt i sort  
De nan, de goeub, de driz de stort  
Che fan el bal della monfrina...<sup>5</sup>

Là suzzed di gran bei quader!  
La fioeura con la mader  
A fa l'amor, e a tra giò vin.<sup>6</sup>

La madre de la Tetton è una vecchia volpe che ha gli stessi difetti della figlia: quindi, esaminando la Tetton che è più largamente descritta, sapremo anche chi è la madre. Marchionn ci dipinge la Tetton da innamorato — nelle sue forme procaci, da povero deluso — nella sua fisionomia morale. La seconda sera che la vede nella sala del Battista, la ammira con più carezzevole ardore di prima. Ella compare in un abbigliamento provocante: un corsetto di velluto scarlatto attillato sui fianchi e un gonnellino di percallo bianco scendente poco più giù del ginocchio; il seno appena velato.<sup>7</sup> Porta spartiti sulla fronte i capelli folli e neri,

<sup>1</sup> V. p. es. il CONTRAST *Che fa GIORG E PASQUIN Sui vantagg de tant festin*, Milan, Carlo Tamburin, s.d., nella *Raccolta delle Bosinate di Deliesques*, 2. SC. I. 12-13, vol. 13. Sigla Br.; v. pure SV. 43 e 41 passim.

<sup>2</sup> V. *Allegrament, na Bosinada Per divertì ch'la brigada Cantem onpoo su on argument Che già san tutta la gent, e che paricc veden con pena, Sul falliment de ca Balena*, s.d., Br. 12. Mantengo nelle citazioni tutti gli errori di queste stampe.

<sup>3</sup> *L'è chi ona noeva Bosinaa Sora ai abus del Carnevaa*, ecc. C[ARLO] P[ELLEGRINI], s.d.; nella *Raccolta di Bosinate, e stampe ridicole*, Ambrosiana, S.L.E. VI. 35.

<sup>4</sup> *Sta Bosinaa vegnii a d'atrà Ch'el ritratt ch'la ve fà De tutt i Boeucc, e i Bettolin*, ecc., Milan, Francesco Bolzan, s.d., SV. 44.

<sup>5</sup> *El ridighel incoer tra la giovena Ninetta, e la veggia Balborina*, ecc., Stamp. Pulini, 1816, Br. 13.

<sup>6</sup> *Nœuva Bosinaa Su duu orb che incontrandes per straa se mesuren col baston*, ecc., Milan, Tamburin, raccolta braidense S.M. II. 46.

<sup>7</sup> « El sen bianch com'el lace, comer, grassott, El sbanfava desott d'on pagnettin Insci suttill e fin, Ch'el disea si e nò trà el quattaa e el biott ». Versi che ricordano questi altri del BALESTRIERI: « El moviment del respirà el traspar

fra cui il volto sembra « On rosin li per li per derviss fœura »; le pupille « Che in dove varden lassen el sbarbaj » spiano da due tagli « Bislongh come la sferla di maron »; « E dai lavritt rident » compare « ona fira de dencitt Bej, ingual, piscinitt, Come ona fira de perlinn d'argent »; le gambe van « via morend De tuttir in tuttir fina alla nòs ». Così la descrive Marchionn, con un po' di disordine e con qualche sovrabbondanza, ma con immagini ora fresche, ora un po' rustiche, come fa il poeta popolare, con qualche rilievo evidente e con una tenerezza che rende la strofe del suo canto più fluida e più armoniosa. Poi riassume le sue impressioni in una strofe spirante ardore di voluttà (p. 12, str. 7). Colla sua bellezza la Tetton lo domina e gli impone la sua perfidia. Prima però lo ha accalappiato con occhiate furtive, con un brindisi a « i sœu bellezz », con una morbida e secreta stretta di mano, colla finta ingenuità a proposito di amanti: finzione tutt'altro che fine, perchè ella gli fa dei complimenti un po' arrischiati per una ragazza ingenua, con frasi a cap-pio come questa: « Ma già, sur Marchionn, Se nol trœuvi [il marito] a mè genni ... in sul sò fà », e accompagnati da un'occhiate che le ingenue non danno. È d'una doppiezza sfrontata e crudele, che diventa comica per la difesa ch'ella sa sempre farsi contro ogni nostra aspettazione, sia pure con una grossolanità che può sfuggir soltanto ad un innamorato. Sa farsi credere onesta vituperando Marchionn quand'egli sospetta: « Pascenza tutt, Ma in l'onor dininguarda a strusagh dent! » Sa fingersi la donna migliore di questo mondo quand'è vicina al giorno in cui Marchionn farà la sciocchezza irrimediabile; diventata sua moglie, smette ogni finzione e fa liberamente la cortigiana svergognata e viziosa. È un tipo di donna perversa disegnato nitido e coerente, poichè ha quella perfidia un po' grossolana che si concilia colla sua mente non affinata dall'educazione ed è permessa dalla ceca bontà di Marchionn.

VI.

L'originalità della concezione del « Lament » non si può mettere in dubbio. Il Barbiera in forma ipotetica ne additò come fonte<sup>1</sup> il « Lamento del conte Tomboletta », <sup>2</sup> nel quale costui rimpiange d'aver tolto al postribolo una ragazza sperando invano che essa si sarebbe accontentata del suo amore. Ma costui è un vecchio libidinoso che non ispira alcuna pietà. La sua anima e i suoi casi son nella loro essenza ben diversi

Sott a on fazzolettin suttil e rar ». (CM, VI, 173, str. 2<sup>a</sup>, *Considerazioni dell'Autore sui suoi amori*). Cito questo riscontro perchè ne dovrò notar fra poco un altro.

<sup>1</sup> *Poesie veneziane scelte e illustrate*, Firenze, G. Barbèra, 1886, p. XXXIV.

<sup>2</sup> A pp. 49-69 di *Poesie e satire di PIETRO BURATTI veneziano*, Amsterdam, presso J. Locke e figlio, 1823.

da quelli che abbiām veduti nel Porta; e il valore del componimento del poeta veneziano è scarso di fronte al capolavoro milanese, nonostante qualche lampo di comicità viva e qualche artistico particolare pornografico che, essendo ispirato da un intento satirico, s'innalza al di sopra dei molti altri di quella raccolta nella quale è inserito il « Lamento ». Si potrebbe parlar semplicemente d'ispirazione: e questo parrebbe reso probabile anche dalla somiglianza del titolo delle due storie. Il lavoro del Buratti fu pubblicato solo nel 1823: ma il Porta potrebbe averlo conosciuto prima, perchè i versi di quel poeta ebbero una gran diffusione manoscritti.<sup>1</sup> Bisogna però osservare che il « Lament », come risulta dalle ricerche del Salvioni (o. c., p. 6), era finito nel 1816, ma non si sa quando sia stato cominciato. Ora il lavoro del Buratti, riferendosi ad un fatto avvenuto durante il blocco di Venezia, non può essere anteriore alla fine del 1813: il Porta potrebbe avere ideata la sua novella prima che fossero divulgati i versi del veneziano, per quanto il Salvioni giustamente non tragga dagli accenni del « Lament » alla dominazione francese un argomento decisivo per credere che l'origine del lavoro risalga a quel tempo.

Il tema ricorda il « George Dandin » del Molière: ma non si tratta che di un ricordo vago; e Marchionn è più disgraziato e più minchione.

Piuttosto è bene osservare che nella letteratura popolare milanese si trova più d'una volta Meneghin vittima bonaria de la donna; ricordo solo due *bosinade*: in una, del 1815, Meneghin racconta come Marchionn le sue disgrazie, e tra l'altre che la moglie finisce per farlo rinchiuder fra i matti; in un'altra, probabilmente anteriore a questa, Meneghin scopre che sua moglie, la quale finge d'essere un cerotto, è andata di notte ad un festino; allora la batte: ma lei finge di voler andar via e piange, e Meneghin si commove e la tiene con sè.<sup>2</sup>

Quanto a raffronti particolari notevoli uno solo m'è accaduto di trovarne. L'introduzione può avvicinarsi a questi versi del Balestrieri:<sup>3</sup>

Tant e tant vuj cuntà ciara e destesa,  
O giovenott, l'istoria del mè amor  
Con la vera s'cettezza milanese,  
Senza la franza che usen tanci autor.  
Speri d'avè a che fà con gent cortesa  
Che mostrarii quej s'cess del mè brusor,  
E quand mai no siee minga in l'istess ball,  
Impararii a guardaven ai mee spall.  
Viveva aleggher coi mee camarada  
Ona vita pacifega e quieta...

<sup>1</sup> V. VITTORIO MALAMANI, *Il principe dei satirici veneziani*, Venezia, I. Merlo, 1887, passim.

<sup>2</sup> V. *L'è chi 'l pover Meneghin Che per so cattiv destin Ghe tocca poeu infin di fatt D'ess casciaa nel loeng di matt*, stamperia Pulini, 1815; *DIALOG Tra Meneghin Peccenna, Tecola sova miee*, ecc., Milano, Tamburini, s. d. Sono entrambe in Br. 12.

<sup>3</sup> *Considerazioni cit.*, 172, str. 2-4. È ovvio notare che il Porta poteva conoscere questi versi per edizioni anteriori a questa.

E nol me dava amor cruzi nè affann,  
Come se al mond no ghe fudess tosann.  
Quand'ecco on di voo fœura a on faravost,  
Dove gh'eva ona bona compagnia;  
Là el me curava, là el se miss al post,  
E là Amor coi sò frizz el m'ha tolt via.

Anche il Balestrieri, come Marchionn, comincia rivolgendosi al suo uditorio e descrivendo la vita allegra che conduceva prima d'innamorarsi. Ma le somiglianze fra i due lavori son tutte qui e non sono tali da permettere che io c'insista: potrebbe trattarsi di relazioni fortuite. Devo far qui una volta per sempre un'osservazione a proposito delle somiglianze che noterò fra il Porta ed altri: i miei accenni alle fonti del Porta non hanno un valore assoluto; tranne in casi eccezionali, non si può dir nulla di preciso, poichè non solo non si può determinar se l'autore abbia attinto ad altri deliberatamente o per memoria inconscia — il che importa conoscere perchè chi attinge inconsciamente mostra tendenze più originali di chi attinge volontariamente —, ma nemmeno non si può dir se si tratti d'una derivazione o d'una somiglianza fortuita. Finchè non si conosca minutamente — se mai ci si arriverà — quel che di comune hanno fra loro le menti umane, e quindi fino a qual punto esse possano incontrarsi nelle loro invenzioni senza saper le une delle altre, lo studio delle fonti sarà sempre incertissimo.

Il « Lament » è un capolavoro, nel quale c'è poco da riprendere. Nei personaggi nessun'incoerenza, nessun'indeterminatezza; nulla di manchevole nello svolgimento del racconto, che rivela mirabilmente un carattere e ne spiega la trasformazione con quella rara abilità drammatica che consiste nel cogliere un'anima in azione senza perdersi nelle minuzie della psicologia astratta. I difetti del « Lament » non sono nell'insieme, ma in qualche particolare; e forse sarebbero stati corretti, almeno in parte, se l'autore avesse fatte quelle emendazioni che voleva.<sup>1</sup> Si nota un po' di stanchezza e di prolissità nella descrizione del primo giorno passato da Marchionn dopo avere accompagnata a casa per la prima volta la Tetton, un po' di sforzo in qualche espressione di dolore,<sup>2</sup> e qua e là la chiusa della strofe un po' cadente. Si confronti p. es. la chiusa di questa strofe:

Se gh'avii visser, donc, se gh'havii flemma  
De scoltaa on desgraziaa che se lumenta,  
E se nol ve spaventa  
El trovass forsi in càs de piang insemma,  
Stee chi, no ve movii,  
Che sentirii di coss strasordenari,

<sup>1</sup> V. la postilla probabilmente del Grossi all'autografo, riprodotta in S, 5, n. 2.

<sup>2</sup> V. p. es.: « Ona févera cutta, on maa de pett, On azzident, on còpp in sul tegnon, Saraven staa on bonbon In pari a sto baloss d'on begliett ». Non è spontanea quella filza di paragoni: chi serba del proprio dolore un ricordo vivo non va così in cerca di similitudini per ritrarlo.

Di azion de seuri l'ari,  
Gabol e tradiment mai pu sentii

colla fine di quest'altra:

Cribi, che noce de can! povera mi!  
Che striament, fioul d'ona settimana!  
Volta revolta, danna,  
Sont mai staa faccia de possè dormi.  
Domà che reussiss  
A carpiamm domà on poo, domà on'ombria,  
Soltava subet via,  
Giust come quand sè insogna de stremiss.

Com'è fiacca la seconda! Talora quella strofe composta di due quartine di endecasillabi e settenari non ha quella compattezza, che è invece mirabile in altri metri usati dal Porta, nella sestina e nell'ottava, che sono le strofi del suo componimento più finito, cioè della storia di Giovannin Bongee.

### Giovannin Bongee.

#### I.

Giovannin<sup>1</sup> è un altro dei tre grandi tipi di deboli creati dal Porta. Ninetta e Marchionn sono deboli per passione, Giovannin per paura. Questa debolezza che abbiain già trovata in Marchionn, costituisce il fondo del carattere del Bongee.

Anche lui, come Ninetta e Marchionn, racconta la propria storia: da questa circostanza deriva una maggiore efficacia drammatica. L'autore si nasconde, lascia che Giovannin parli, non fa commenti. Giovannin Bongee, sarto da rigattiere, una sera s'imbatte nella ronda dei così detti croati: uno della compagnia gli fa un breve interrogatorio e se ne va. Giunto a casa, Giovannin trova per le scale un soldato di cavalleria che gli dice candidamente: — Voglio giacer con vostra moglie —. Giovannin sbraita; il soldato lo prende a cazzotti, e Giovannin se li toglie in santa pace... per amor de' suoi morti. Qui finisce la prima parte delle sue disgrazie. La seconda si riferisce ad un'altra avventura. Il dì d'Ognissanti Giovannin va alla Scala con la moglie per vedere il « Prometeo » del Viganò. Dopo parecchie ore d'attesa, s'apre la porta del loggione; nella calca il Bongee smarrisce Barborin e, malaccorto come sempre, è ributtato indietro e costretto a vedere sfilar la folla, mentre fa degli sforzi eroici quanto vani per liberarsi dall'angolo nel quale è stato rinchiuso, fra la porta e il muro. Infine sale e ritrova la moglie.

<sup>1</sup> V. P, 27-31, *Desgrazi de Giovannin Bongee*; 41-56, *Olter desgrazi de Giovannin Bongee*.

Anche la comicità di questa storia, come quella di Marchionn, è ottenuta, per quel che riguarda il procedimento meccanico, colla ripetizione di fatti simili e coll'accumulazione degli effetti: quindi non cessan qui le disgrazie di Giovannin. Ad un tratto, durante la rappresentazione, Barborin per un pizzicotto profundatole tacitamente da un'ignota cupidigia in una delle sue parti più vistose, caccia uno strido altissimo. Giovannin urla contro un pompiere ed un lumaio che stan dietro la vittima; il soldato gli cala un pugno: e lui... urla. Chetatosi, vedendo che al pompiere si sono accostati parecchi amici, se la svigna colla moglie, perchè la propria natura bollente non gli faccia qualche brutto tiro. A casa Barborin si duole; Giovannin scopre nel livido il segno del lumaio. Uscito a prender vino per la moglie, trova l'offensore: s'azzuffano; giunge la polizia: i due contendenti son tradotti in ufficio e interrogati. L'ispettore quando s'accorge d'esser dinanzi ad un regio impiegato, dà addosso a Giovannin; il lumaio, spalleggiato da l'ispettore, domanda le prove dell'accusa che gli fa il Bongee: questi, per dignità maritale, è costretto a rifiutarle. Sicchè è trattenuto in prigione fino alla mattina, quando la moglie trova modo di farlo liberare. Mentre sta per uscire, lo sbirro che lo aveva cacciato ne la cella, gli domanda la mancia. Ultima beffa. Ma qui, come nel resto, c'è qualche cosa di più: questi particolari che insistono sulle disgrazie del Bongee di fronte alla giustizia, hanno anche un significato di satira politica che vedremo.

Giovannin Bongee è un pauroso convinto d'esser terribilmente accensibile. Di qui un contrasto continuo fra le sue parole e le sue azioni. Una volta sola scoppia quel cumulo di materia infiammabile che crede d'aver dentro: quando trova il lumaio per la strada a notte inoltrata; ma allora sono da solo a solo e Giovannin non pensa che il lumaio è un impiegato del governo. Del resto egli grida per tutto il lungo racconto la sua ira, e riesce a rattenerla così bene che il lettore finisce per crederla una di quelle menzogne che si fan perdonare perchè sono inconseie.

La paura di Giovannin è più visibile e meno finemente comica che quella di don Abbondio. Ritraendo questo povero prete, il Manzoni si ricordò probabilmente del Bongee per qualche particolare che vedremo, ma accentuò meno del Porta la lotta che nel pauroso sorge fra il desiderio ch'egli ha di far quel che gli piace infrangendo ogni ostacolo, e il timore — più forte di quel desiderio — che la sua ribellione produca conseguenze alle quali egli non saprà resistere. Sì il Porta che il Manzoni videro questo dissidio, nel quale sta l'essenza della psicologia del pauroso, penetrarono cioè al di là della semplice apparenza che ci mostra in quel tipo un uomo che non resiste mai alla volontà altrui; videro che anche i paurosi sentono, come tutti gli altri uomini, l'impulso a ribellarsi a l'arbitrio, ma non han l'ardire di dar libero sfogo a quella ribellione. Il Manzoni mostrò l'interna ribellione di don Abbondio scrutando il suo muto dispetto quand'egli era obbligato a sacrificar la propria volontà; il Porta invece rivelò quella lotta mettendo in contrasto

le vanterie del Bongee colle sue azioni. Quel dissidio si rivela insomma in don Abbondio con un tacito corruccio contro sè stesso, in Giovannin con chiacchiere continue, in un modo più visibile. La comicità del curato è più sottile e meno rumorosa che quella del popolano, e più moderata e più profonda; questi aggettivi non implicano un biasimo per il Porta: la diversità della condizione sociale e dell'indole di quei due paurosi — tranquilla nell'uno e non violenta ma irrequieta nell'altro — produce con necessariamente quella differenza di comicità.

Ma fra quei due ci son pure somiglianze abbastanza strette, senza le quali non avrebbe ragion d'essere il confronto. La paura di Giovannin e di don Abbondio ha due aspetti: uno naturale ed uno sociale. Sì l'uno che l'altro son nati paurosi, ma anche più lo sono diventati per le singolari condizioni nelle quali si son trovati. Vivono entrambi in tempi difficili: don Abbondio fra signorotti onnipotenti; Giovannin sotto la dominazione francese, sotto un governo prepotente che protegge tanto i suoi impiegati da render guardingo anche un uomo coraggioso a farsi le proprie ragioni contro uno di essi. Sicchè per un certo rispetto si può dire anche di Giovannin che è « come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro ».<sup>1</sup> La paura fa sì che entrambi manchino al loro dovere, don Abbondio più gravemente di Giovannin il quale è colpevole solo di non salvaguardar con sufficiente zelo la propria dignità di marito.

Ogni vizio, ogni debolezza di cui un uomo abbia riflessamente o irreflessamente vergogna, se ne trae dietro un altro: l'ipocrisia. Tutti i viziosi che non sono sfrontati, sono più o meno ipocriti: cercano di nascondere il loro difetto, se di questo sono perfettamente consci; lo celano, senza proposito deliberato, a sè stessi, se solamente l'istinto li avverte di quella loro debolezza. Dunque ogni vizioso è anche sfrontato, o ipocrita per proposito o per istinto. Giovannin non sa d'esser pauroso: quindi è ipocrita per istinto. Egli non confessa mai a sè stesso la propria paura, perchè non sospetta mai d'averne; si limita a vantarsi d'una virtù vicina a quel difetto: della propria prudenza. Allo stesso modo don Abbondio « converte la paura in prudenza, anzi in sapienza », sicchè « non ha più nessuna ragion di nasconderla; anzi ne ha parecchie di lasciarla vedere, come una virtù da farsene bello ».<sup>2</sup> Per fortuna dei deboli e dei viziosi molte debolezze e molti vizi confinan con una virtù, sicchè è facile scambiarli, per proposito o per errore. Così avviene che Giovannin ha sempre cura di mostrar che opera prudentemente, ed esce di quando in quando in massime che, prese a sè, sono veramente da uomo cauto. Quando sente sulla scala di casa sua un tintinnar di sciabola, si ferma e, dice,

<sup>1</sup> *I Promessi Sposi*, cap. I.

<sup>2</sup> ARTURO GRAF, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino, Loescher, 1898: *Don Abbondio*, pp. 155, 156.

denanz de ris'cià on pien  
Col fidamm a andà su, sbragi: Chi l'è?  
Coss'en disel, lustrissem, vala ben?  
A cercà rognà insci per spassass via  
Al di d'inœu s'è a temp anch quand se sia.

È conscio anche lui come don Abbondio delle condizioni dei tempi e attribuisce anche lui la propria condotta *prudente* alla necessità di guardarsi dai padroni prepotenti. Anche lui, come don Abbondio, quando si trova in un caso difficile finisce con cedere alla tristizia dei tempi: a questa egli pensa in ogni frangente.

A prudenza attribuisce anche il suo amor della tranquillità, quello stesso che ha don Abbondio. Anzi, quando c'è lite fra qualcuno fa come don Abbondio: se può, se la svigna.

Vussustrissema el sa se mi sont vun  
De quij che van in volta a fà quarell...  
Anzi quand gh'è di rogn tra quejghedun,  
Regola generala ficchi el vell,  
Chè no vuj minga per on gust de ciall  
Andà in peltrera o teù su el reff in fall.

Il Manzoni dice che don Abbondio era « assorbito continuamente ne' pensieri della propria quiete » e che « il suo sistema consisteva principalmente nello scansar tutti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare. Neutralità disarmata in tutte le guerre che scoppiavano intorno a lui » (cap. I). Ma un giorno don Rodrigo s'incapriccia di Lucia; e quella circospezione che aveva sino allora permesso a don Abbondio di condurre una vita abbastanza tranquilla, non val più niente, sicchè egli deve rimangiarsi quella sua sentenza prediletta, « che a un galantuomo, il qual badi a sè, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri » (cap. I), e acconciarsi a quello stesso pessimismo al quale s'abbandona Giovannin Bongee proprio dopo aver detto di sè quel che il Manzoni disse poi di don Abbondio, cioè che ama la vita quieta e cerca di star lontano dalle contese altrui:

E pur con tutt el mè fà de cojon,  
Col mè bon pè de pombi e l'arà drizz,  
Giust perchè sont nassuu in quell di birbon,  
Ogni bott borli dent in quej pastizz.

Giovannin ha del corso della propria vita un concetto da pessimista non scevro d'un po' d'egoismo: « Ma ch'el varda, lustrissem, s'el par vera Che m'abbia de suzzed tusscoss a mi! » E don Abbondio, dopo l'incontro coi bravi: « Ma! la doveva accader per l'appunto a me » (cap. I). Tutt'e due, e specialmente don Abbondio, sottintendono: — Fosse toccata ad un altro, me ne infischio —. Ma il Bongee ha della sua sfortuna un senso più tragico e ad un tempo più vivacemente comico:

per mi  
Fornissen tucc i spass, tucc a ona sort;  
Anzi quand rivi a god in pas on di,  
L'è el ver miorament del pont de mort,  
Ch'el vœur di che l'è in brusa de sbotti  
On malann col segond de contraffort,  
E on terz de fœudra, e on quart de guarnizion...

Così egli interrompe improvvisamente la descrizione de l'allegria di sua moglie a teatro: ma la subitanità dello sfogo acre contrastante colla gioconda ottava antecedente, l'accanimento crescente col quale parla della sua infelicità scegliendo immagini che, per esser troppo vive, diventan comiche; quell'attribuir solo alla sorte le disgrazie di cui ha colpa anche la sua paura, fan sì che il suo dolore si vesta d'apparenze ridicole.

Giovannin dice che la prudenza gli è suggerita da' suoi poveri morti: « Grazia ai poveri morti, no gh'è nissun Che pò cusamm d'avegh storgiu on cavell ». Dunque sarebbe questa una virtù ch'egli deve al rispetto pe' suoi maggiori: ma quando si trova in casi nei quali dovrebbe adirarsi, ripete così spesso quell'affermazione popolare, che noi finiam con dubitare che quei poveri morti non chiariscano l'origine d'una virtù di Giovannin, ma lo scusino d'una debolezza. In realtà questo dubbio è nel fondo stesso dell'anima di Giovannin: egli non se ne dà conto, ma quell'incertezza si rivela nella contraddizione che v'è nel fatto che egli parla della propria prudenza come d'una virtù, ma la adduce quasi come scusa del non essersi vendicato quando il suo uditore lo avrebbe creduto. Prima di descrivere un nostro atto doveroso, non sentiamo il bisogno di giustificarci. *Excusatio non petita, accusatio manifesta*: soprattutto quand'è così insistente come qui ed in così aperta contraddizione coi fatti.

I poveri morti insegnano a Giovannin, oltre la prudenza, anche la rassegnazione: se pel primo ufficio egli non fa loro molto onore perchè in fondo quella prudenza è vigliaccheria, pel secondo non possiam dire altrettanto, perchè essi evitano a Giovannin mali peggiori. Alludo al punto in cui egli spiega perchè non concesse all'ispettore le prove che aveva richieste.

Ma ch'el disa on poo lù, lustrissem scior,  
Coss'avaravel faa in del Gioannin?  
Avaravel ris'ciaa ch'el respettor  
El mandass a cà a teù la Barborin,  
E ch'òlta del stremizi, se l'occor,  
L'avess avuu de voltà là el sesin  
A deserezion de quij carna de coll?  
Oh quest chi si ch'el sarav staa on bell noll.  
S'ciavo, pascienza per i pover mort...

Prima questi gli avevan fatto dimenticare la dignità maritale: ora glie la salvaguardano come non si potrebbe meglio. Egli non può far che quella rinunzia: « S'ciavo, pascienza per i poveri morti ». Questo è il verso

migliore di tutta la storia, uno di quei versi conclusivi che riassumono la fisionomia d'un lavoro. Nella sua parte migliore e più profondo l'umorismo della storia del Bongee è tutto lì: è una fusione perfetta di riso e di dolore. Il ricordo dei poveri morti è uno degli intercalari di Giovannin. Ora, la comicità d'un intercalare si logora presto: dopo tre, quattro ripetizioni esso non ha più forza; ma quando ritorna in una circostanza eccezionale, per cui assuma un significato nuovo e riveli subitamente tutto il suo valore psicologico, allora la sua forza è molto maggiore di quella che aveva le prime volte. L'intercalare di Giovannin nel punto che ora esamino riassume ed accentua la comicità dolorosa delle sue avventure. Prima per lui quello era una formula di rassegnazione, ma era ad un tempo una frase vigliacca; prima egli poteva scegliere fra la rassegnazione e la vendetta; ora non può più: la rassegnazione è inevitabile. Quindi quella formula ora non è più la scusa, ma l'unica via di scampo. Prima *voleva* rassegnarsi, ora *deve*. La comicità di quella frase è moltiplicata perchè questa non apparve mai così spontanea e così necessaria come ora, e perchè ora essa tornando con un significato diverso ci richiama alla mente il significato che aveva prima. Quella formula significava allora come ora la debolezza di Giovannin che non sa farsi far giustizia: ma ora siamo al punto culminante delle sue avventure; qui dove egli dovrebbe spiegar maggior forza per farsi render giustizia, si vede più chiaramente la sua incapacità di ottenerla. Solo qui appare veramente l'inutilità di quella frase: egli non può più vendicarsi, perciò invoca i morti: dunque allora li invocava perchè non sapeva far altro. Sicchè in questo momento si comprende meglio la passata viltà del Bongee. Noi ridiamo, ma lo compassioniamo, perchè ha avuto lo sfregio e non ha potuto esser vendicato: anzi, invece della giustizia ha avuto le beffe.

Egli si rassegna: «S'ciavo». Questo «s'ciavo» conclusivo ha un significato più denso che quello della parodia dantesca, il quale chiude una scena e ne fa immaginare un'altra: lo «s'ciavo» di Giovannin riassume le sue avventure e la sua anima: tutta la forza passiva della sua rassegnazione e della sua viltà sono in quella parola, e anche tutta la fisionomia ridicola e pietosa della sua vita. «S'ciavo»: trangugia il boccone amaro, pronto a piegare il capo ad un'altra soperchieria. Poichè egli dice d'esser prudente ed opera da vile, allo stesso modo che dice d'esser furioso ma non monta quasi mai veramente sulle furie.

11.

Qui però la cosa è un po' diversa. In tutte le sue avventure possiamo notare in lui quel che il Manzoni osserva in don Abbondio costretto da Renzo a palesare il nome di «quel prepotente»: «una gran collera» «nascosta e involta nella paura» (cap. II). Non si potrebbe definir me-

glio che con quest'imaginosa e densa espressione il complesso stato d'animo di Giovannin di fronte a' suoi persecutori. La sua grande irascibilità non è una finzione, ma non è precisamente quel ch'egli crede: egli pensa d'essere irascibile contro gli altri, ma noi indoviniamo che egli è piuttosto irascibile col suo io che non sa ben reagire contro le prepotenze. È anche questo un effetto della paura. Ma il fatto che egli è anche adirato contro il suo avversario, fa sì che egli creda che la sua remissione sia la prova d'una forte padronanza di sé e chiami prudenza la sua viltà, perchè egli non si trattiene dalla violenza per la speranza di ottenere soddisfazione dalla giustizia, ma per i suoi poveri morti: che è quanto dire per la sua povera pelle. Egli si indigna delle angherie alle quali è sottoposto, ma la sua è l'ira del cane che abbaia e non morde. Trova la ronda dei francesi: il tamburino, «sto asnon porch del Monferraa», lo colpisce al volto colla lanterna e gli fa vedere insieme gli astri della notte e quello del giorno; allora, dice Giovannin, «Sera tanto dannaa de quell'azion...»: noi ci aspettiamo chi sa che reazione; ma egli continua: «Che dininguarda s'el fudess staa on olter». Invece della conseguenza di quell'ira giunge una considerazione. Così accade sempre nel suo racconto, sicchè la sua furia di parole finisce sempre come una gran bolla che scoppia; la nostra attesa è continuamente e comicamente delusa. Giovannin ha sempre paura dei rappresentanti del governo: forse egli sarebbe coraggioso coi più deboli di lui, com'è don Abbondio, ma non lo è coi più forti. Sappiamo perchè egli si attenti a vendicarsi del lumaio.

La viltà fa sì ch'egli si tolga senza renderlo, solo sbraitando, il pugno del pompiere che si ritiene offeso perchè Giovannin lo ha guardato mentre protestava contro l'ignoto che aveva invaso la proprietà di sua moglie. Eppure quell'urlare gli sembra già una prepotenza. A sentirlo, egli era in preda alle furie:

Se no gh'era i mee sant protettor  
A juttamm e portamm propi in spalletta,  
Vuj di a famm borlà adoss on respettor  
A l'improvvista come ona saetta,  
Ghe soo di mi ch'en reussiva on scempi  
De cuntass de chi inanz per on esempi.

Anche qui ha bisogno di vantare il proprio coraggio. Ecco la seconda verità generale che spiega la condotta di Giovannin: spesso ci vantiam proprio della virtù che non abbiamo. In realtà il sopraggiungere dell'ispettore gli serve a scusarsi di non aver saputo reagire. Quell'intervento è provvidenziale per la sua dignità, non per la sua ira. Poi la rappresentazione interrotta continua; ma frattanto si sono avvicinati al soldato «cert camarada Che dininguarda Cristo in su ona strada». Eppure dopo quest'osservazione paurosa Giovannin prosegue:

Mi, che cognossi on poo el mè natural,  
Che soo fina a che pont poda fidamm,  
Vedend propi in d'on spece che sto animal

El me tirava a perd con l'inzigamm,  
Lott lott a dondignand voo invers i scal...  
Foo segn a Barborin de seguitamm,  
E al bell trà, giò fiœu, speccia ch'el ven...  
Chi gh' ha prudenza, l'usa: vala ben?

Altro che prudenza! Paura, e della più evidente! Con che ansiosa cautela se la svigna, e che respiro di sollievo trae quand'è fuori! Che trionfo! Ma il Porta frattanto pensa: — Povero coniglio! — Poichè il suo umorismo è più suggestivo che riflessivo, accenna i contrasti più che rilevarli con insistenza, suggerisce la riflessione ma non la fa.

In nessun punto appare tanto bene la collera paurosa di Giovannin, quanto nel suo incontro col soldato francese che gli espone così serenamente le sue velleità a proposito di Barborin. Mi fermo a commentar questo passo perchè è uno dei capolavori della poesia comica italiana. Il Bongee, dopo avere incontrata la ronda, va a casa:

Foo per dervi el portell, e el træuvi on tratt  
Nient olter che avert e sbarattaa...  
Sta a vedè, dighi subet, che anca chi  
Gh'è ona gabola anmò contra de mi.

Non si può dir che qui non ci sia della prudenza, ma c'è solo quel che la paura ha comune con essa: il sospetto. «Voo dent... ciappi la scara... stoo lì on bott, Doo a ment...» — si noti l'evidenza di quest'aspettazione ansiosa — «e senti in sui basij de legn Dessora insci- ma arent al spazzacà Come sarav on sciabel a soltà». Quel «come sarav» rende bene l'incertezza della supposizione: Giovannin il suono della sciabola se lo sente più nell'anima che nell'orecchio; l'incontro fatto poco prima e la conseguente paura gli suggeriscono quell'ipotesi.

Mi a bon cunt saldo li: fermem del pè  
De la scara... e denanz de ris'cià on pien  
Col fidamm a andà su

— fa sempre risaltar la propria prudenza — «sbragi: Chi l'è? Coss'en disel, lustrissem, vala ben?» Poi riprende colla sentenziosità un po' sostenuta del popolano che ci tiene a mostrarsi uomo assestato: «A cercà rognà insci per spassass via Al di d'inœu s'è a temp anch quand se sia». Nessuno risponde al grido di Giovannin; egli allora grida più forte. Nessuna risposta. E Giovannin, sempre più forte: «Se pò Savè chi l'è ona vœulta, o sì o nò?» Che cosa sospetti non lo sa bene neppur lui. È adirato, ma non osa dar forma concreta alla sua ira. Grida, ma non sa che fare, pur sentendo che qualche cosa bisogna fare. Incertezza comica suggerita dalla paura. Perchè non sale? Evidentemente perchè il «tricch tracch» di quella sciabola gli dà fastidio. D'altra parte vorrebbe entrare in casa, perchè l'interrogatorio fattogli poco prima nella strada lo ha insospettito: ma la paura la vince. Ed egli aspetta. Quel suo gridio cela

la battisofflola, e Giovannin quasi lo confessa quando dice: «Cristo! quanti penser hoo paraa via In quell atem che seva adree a sbragià!» La paura gli scompiglia le idee sino a fargli credere, da popolano superstizioso, che quel rumore sia prodotto dall'anima del sublocatore che compaia a far penitenza. In tutta questa scena il Porta si rivela valentissimo poeta drammatico, poichè ci fa veder colla semplice condotta del Bongee, senza fare osservazioni per conto proprio e senza quasi suggerirne a Giovannin, tutto quello che accade nell'anima del protagonista. Sotto la brevità di questa scena, tutta azione e poi dialogo, si cela un contenuto psicologico che il critico non può spiegar senza molte parole.

Mentre Giovannin aspetta, al rumore di prima s'aggiunge il passo d'una persona che discende. Allora Giovannin assume un atteggiamento minaccioso:

Mi allora tirem li attacch al portell,  
Chè de reson s'el se le vœur cavà  
L'ha de passà de chi, l'ha de passà.

C'è un po' de lo spaccone in quella minaccia ripetuta, ma è una spavalderia finta per cacciar la paura. «Finalment» prosegue

Vedi al ciar de la lampeda de straa  
A vegnim a la contra on accident  
D'on cavion frances de quij dannaa,  
Che insci ai curt el me dis: Ett vò el mari  
De quella famm che sta dessora li?

Come Giovannin nella penombra vede delinearglisi dinanzi una figura che egli viene riconoscendo, così nel racconto vediamo prima la luce della strada rotta da una grand'ombra che s'avanza, poi quell'ombra che si precisa con crescente sbalordimento di Giovannin nella figura d'un soldato. Il francese non gli dà tempo di riaversi e gli rivolge a bruciapelo quella domanda che il Bongee ripete storpiandola. Di solito questa deformazione è un povero mezzo di comicità, ma qui essa accresce opportunamente la comicità della situazione singolarissima. Il Bongee si trova di fronte ad un uomo che gli dice che vuol darsi bel tempo con sua moglie, colla stessa naturalezza colla quale lo direbbe ad un terzo qualunque.<sup>1</sup> Poche situazioni son tanto vivacemente comiche quanto quelle ne le quali si rompe violentemente una regola generale della società: non so dove si potrebbe trovare una situazione più ridicola di questa per un marito. Ebbene, Giovannin il quale avrebbe bisogno di

<sup>1</sup> Di simile non ricordo che la scena XVII dell'atto II del *Feudatario* del GOLDONI (*Delle commedie di CARLO GOLDONI*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1761, tomo VIII). Florindo, il feudatario, domanda a Cecco, un contadino, dove sta Ghitta: saputo che questa è sua moglie, insiste per andarla a trovare. Le intenzioni di Florindo son press'a poco quelle del «cavion frances», ma la sua prepotenza e la sua sfacciataggine son molto minori. Il riscontro mi sembra curioso: non ne traggio nessuna conseguenza, benchè il Porta possedesse il teatro goldoniano (v. SB).

evitare o almeno di diminuir col suo contegno quel ridicolo che si riversa su di lui senza ch'egli ne abbia alcuna colpa, lo aumenta appunto non sapendo rendere il linguaggio del soldato o rendendolo male per una specie di rappresaglia postuma. Questo particolare accresce la comicità della situazione, anche se si vuol credere che si tratti d'una storpiatura non di Giovannin, ma del soldato stesso che si sforzi di parlar milanese: in questo caso quel linguaggio ibrido in bocca del francese acquista il valore d'una canzonatura, pur senza che il francese parli così male con questo proposito.

Allo strano esordio del soldato, dice il Bongee, « Mi, muso duro tant e quant e lu, » — si noti il solito vanto — « Respondi: Ovi, ge sui moà; perchè? » Qui non c'è più dubbio: la storpiatura è di Giovannin. Ognuno vede quanto essa giovi alla sua dignità già così compromessa dal semplice contegno del soldato. Inoltre il fatto per Giovannin ha una certa gravità e quindi richiederebbe da parte sua un linguaggio spiccio, non quel parlare imbrogliato: eppure la stessa gravità del fatto lo induce ad impigliarsi in quel linguaggio, perchè egli vuol esser ben compreso e quindi cerca di parlare il francese; ma d'altra parte è un po' impaurito, e quell'impaccio di parola, se non di frase, può esserne un effetto. Il soldato prosegue imperterrito: « Perchè, el repia, voter famm, monsù, L'è tre gioli, sacher dieu, e me plè ». E Giovannin: « O gioli o non, ghe dighi, l'è la famm De moà de mi: coss'hal mò de cuntamm? — » Sente il pericolo e fa la voce grossa e afferma il suo diritto di proprietà: se fosse sicuro di sè, risparmierebbe quest'affermazione. A questo punto però sorge la pietà; infine, se Giovannin è un pauroso, è però anche una vittima, e la sua ribellione non gioverebbe di fronte alla prepotenza d'un rappresentante dei dominatori. Ma la situazione è tale, che la pietà resta soffocata dalle risa. Il francese infatti non si lascia spaventare da quel vigoroso « de moà de mi », e soggiunge come se dicesse al Bongee la cosa più naturale di questo mondo: « Sè che moà gè voà coccé cont elle. — » Allora Giovannin scoppia e, con un'inconscia acutezza, cerca di stornare il pericolo additando al francese il mezzo di sfogare i suoi impeti in modo lecito ed onesto e con soddisfazione d'ambe le parti:

Coccé, respondi, che coccé d'Egitt?  
Ch'el vaga a fa coccé in san Rafaell;  
Là l'è el leugh de coccé s'el gh'ha el petitt!  
Ch'el vaga feura di cojon, che chi  
No gh'è coccé che tegna: avè capi? —

Ma l'ultima parola gli è quasi troncata in bocca dallo spavento: « Cossa dianzen ghe solta, el dis: Coman, A moà cojon?... e el volza i man per damm ». Però Giovannin ritrova subito quel tanto di coraggio che gli basta per minacciare:

Ovej, ch'el staga requi cont i man,  
Ch'el varda el fatte sò de no toccamm,

Se de nò, dia ne libra, sont capazz...  
E lù in quell menter mollem on scopazz.

Man mano che la lite s'è andata aggravando, Giovannin ha sostituito a quel linguaggio ibrido il suo milanese: ha sentito il bisogno d'uno strumento più spedito per farsi le proprie ragioni. Poichè quello della lingua è l'unico mezzo ch'egli abbia per difendersi: di fatto lui sbraita, e l'altro lo cazzotta. La prima volta anzi Giovannin non osa nemmeno precisare la sua minaccia e si arresta a quel « sont capazz », non soltanto perchè gli arriva lo scapaccione. Ma poi, vedendo che quell'altro non se ne dà per inteso, arrischia una minaccia più concreta, ma in una forma così ingenua che pare la faccia quasi solo per esservi costretto da quel po' di dignità che gli resta: sembra un avvertimento più che una minaccia: « Sangua de di de nòtt Che nol se slonga d'olter, chè ghe doo! E lu zollem de capp on scopellott ». Uno parla, l'altro agisce. Allora cosa fa Giovannin? Non si decide a reagire, ma fa un'osservazione: « Vedi ch'el tend a spettasciamm el coo ». Si noti l'indeterminatezza comica di quel « tend » e l'ingenuità dell'osservazione. In seguito alla quale, cosa fa Giovannin? Alza le mani? No: si fa innanzi con coraggio: « E mi sott cont on anem de lion ». Cioè prende un atteggiamento spavaldo... e si becca un altro scapaccione. Bisogna rilegger tutta insieme questa sestina per coglierne intera la comica forza rappresentativa: ogni verso sta a sè e riproduce una fase della rapidissima azione; questa frammentarietà che esprime il rapido contrasto fra le parole del Bongee e i fatti del soldato, la rima baciata che rende colla pronta rispondenza di un suono all'altro la pronta rispondenza della manata a la posa spavalda assunta da Giovannin, distruggono anche l'ultimo resto della dignità del nostro eroe.

E voà una, e dò! Sangua de di de nòtt  
Che nol se slonga d'olter, chè ghe doo!  
E lu zollem de capp on scopellott;  
Vedi ch'el tend a spettasciamm el coo;  
E mi sott cont on anem de lion;  
E lu tonfeta... on olter scopazzon.

Ed ecco l'effetto di quest'ultima picchiata: « Ah sanguanon! A on colp de quella sort Me sont sentuu i cavi a drizzà in pee ». Questa volta crediamo che Giovannin perda i lumi davvero e meni botte da orbo: ma la nostra attesa è delusa definitivamente ed anche più comicamente di prima:

E se nol fudess staa che i pover mort  
M'han juttaa per soa grazia a tornà indree,  
Se no ciappi on poo d'aria, senza fall  
Sta volta foo on sparposet de cavall!

Il più comico è che Giovannin è persuaso d'aver fatto un'opera meritoria a lasciarsi persuader la rassegnazione da' suoi poveri morti.

A questo punto noi ci domandiamo: — Insomma, com'è finita l'av-

ventura? — Giovannin è andato a prender aria: e allora, il francese? Giovannin non dice altro: solo allude a quest'avventura quando vuol condur la moglie a teatro:

Oltra el rest, me premeva, a di el cœur ciar,  
De satisfà in quej mœud anca la donna,  
Chè dopo quell scappuse col paracar  
L'ha miss giò el coo davvero, e la dragonna...

Ma vi accenna di sfuggita, come se toccasse un brutto tasto e celasse qualche cosa. Che Giovannin abbia calato un velo sull'epilogo? Certo la chiusa della prima parte lascia maliziosamente il lettore in sospenso, e il fatto che il Bongee non dice mai nulla di chiaro sulla parte che Barborin ebbe in quell'avventura, fa sospettare che il parlarne sarebbe molto doloroso per lui e per il suo onore maritale. Quest'indeterminatezza ha un valore artistico notevole, perchè suggerisce per Giovannin una pietà più profonda di quella che ci avrebbe ispirata il racconto compiuto del fatto.

La collera paurosa è l'ultima rassomiglianza che si poteva notare fra Giovannin e don Abbondio. L'anima di don Abbondio è più complicata — anche perchè noi lo vediamo più a lungo —, il suo « sistema di quieto vivere » più meditato, molti lati del suo carattere non han riscontro nel Bongee; ma quelli osservati sono tali da far sospettare che vi sia qualche relazione non del tutto fortuita fra quei due paurosi. È curioso anzi osservare che le somiglianze più precise si riscontrano nel primo capitolo dei « Promessi Sposi » e nel principio del secondo, e specialmente là dove il Manzoni ragiona a lungo sul carattere del povero curato: sicchè parrebbe che egli si fosse ricordato di Giovannin solo ideando il suo personaggio, che poi sviluppò in modo indipendente. Infatti le affinità fra don Abbondio e Giovannin sono, più che nel modo d'agire, nei loro propositi e nelle loro opinioni: e le opinioni e i propositi di don Abbondio sono espressi specialmente nel primo capitolo del romanzo. Si pensi che il Manzoni ammirava il Porta e che facilmente chi ammira imita, sia pur lieve- e inconsciamente.

### III.

Giovannin ama sua moglie, ma non la sa difendere. L'avventura col soldato di cavalleria ha acuito in lui, non la forza di custodir Barborin, ma il senso dei pericoli ch'ella può correre per la sua bellezza. Su ciò riflette parte compiacendosi parte dolendosi, con un contrasto così intimo che le stesse parole valgon per i due termini, quando, smarrita la moglie fra la calca del teatro, pensa che essa

No la podeva andà nè inanz nè indree,  
Perchè per andà inanz ghe va del pess,

E per tornà indree sola a quij or-là  
Ghe va manch carna indoss che no la gh'ha.

Anche qui Giovannin parla colla vivezza propria del popolano che dà forma materiale ai propri sentimenti: un altro uomo non avrebbe usato quell'immagine, ma un semplice aggettivo.

Poco dopo Barborin si busca il pizzicotto: allora noi ricordiamo quell'osservazione, vi troviamo come un presentimento e ne vediamo accresciuta la comicità del caso. Nel quale la dignità maritale di Giovannin corre un rischio singolarmente comico, per la natura dell'oltraggio che rende ridicola qualunque condotta da parte del marito. Qui occorre notar la ricchezza e la logicità della fantasia comica del Porta: alla comicità del tipo s'aggiunge ora quella del fatto particolare, che è uno di quelli di fronte ai quali cade qualunque dignità. Il Porta ha scelto fra gli oltraggi che si posson fare ad un marito in presenza di sua moglie, il più genuinamente comico: un abbraccio implicherebbe nel provocatore un sentimento serio, un amore più o meno profondo; quindi anche la reazione del marito avrebbe un'apparenza più seria; ma un pizzicotto, e in quel sito! Inoltre quell'insulto è il più adatto all'anima di chi lo fa, a la figura della donna che lo patisce — ricordiamo quel che della sua bellezza ha detto poco innanzi Giovannin —, e all'indole di chi lo subisce, perchè il Bongee è un popolano un po' grosso, che acquisterebbe qualche cosa di cavalleresco se dovesse vendicare non un pizzicotto, ma un abbraccio: inoltre il Porta ha interesse che, nei limiti del ragionevole, i casi del Bongee siano il più possibile ridicoli. Giovannin sente la gravità e la comicità dell'offesa, sicchè parlandone cerca di attenuarle in modo che, senza ch'egli ne sia ben conscio, le sue parole sono da una parte una scusa se egli non ha saputo vendicarsi, e dall'altra un tentativo di diminuir la ridicolezza del fatto e quindi salvar come può la propria dignità.

Ch'eel, che no cel, l'è che on desprios  
El te gh'aveva reffilaa dedree  
Propi a cuu biott on pizzigon rabbios.

Si noti l'ingenuità di quell'aggettivo eufemistico « desprios ». Giunto a casa, il Bongee procede all'esame dei danni prodotti dall'ignoto: la sua dignità che non avevamo creduta suscettibile di maggiore sfregio che quello del pizzicotto, è qui anche più miseramente straziata, sebbene egli descriva scherzando con una sensualità volgare:

Cribbi, lustrissem! se l'avess veduu,  
Minga cojonarij, tant de svargell  
Ross, scarlatt, ch'el quattava on quart de cuu,  
Con de gionta duu gran barbis morell.  
Bona ch'el ciel el gh'ha mò provveduu  
On fior de timpen con tiraa la pell:  
Che se l'era on poo froll, disi nient,  
Che boccon de zaffagna el ghe fa dent.

Ma poi è preso da un sospetto:

Mi però, soeuja mi, quij duu barbis  
M'hin pars come on poo tropp in simetria;  
Defat ghe strusi dent, e ghe foo on sfris;  
Fregghi, e vedi ch'el negher el ven via;  
Torni a fregà e me resta i did tutt gris,  
Tacchent, e luster de besonciaria;  
Finalment usmi, e senti on'odorusc  
Come d'œuli ordenari e de moccusc.  
Ah canaja, ah baloss d'on lampedee!

Gli indizi crescon di gravità man mano che l'ottava s'avanza, finchè la rivelazione scoppia collo scoppiar della rima baciata. Questa strofe ci dà una duplice visione — quella de la scena che Giovannin descrive e, per suggestione, quella antecedente della prodezza del lumaio —, sicchè rinnova e precisa l'onta maritale. Tanto che non giova che poi il Bongee si metta ad urlar contro colui:

Se te miè dee in di pee,  
No t'avaree d'andà a Roma a pentitt;  
The l'ho giurada mi, brutto desutel;  
E quand rivi a giurà, varda, l'è inutel:

L'ultimo verso è una spaccinata rabbiosa che non lo solleva nè di fronte alla moglie nè di fronte a chi ascolta il suo racconto, sia perchè di quelle disgrazie più si parla e peggio è, sia perchè chi lo conosce prevede che quel giuramento sarà proprio inutile. Invece, uscito di casa, trova il lumaio e mantiene la promessa: ma sappiamo perchè. Fermiamoci un istante:

Ch'el disa on poo chi catti in sul mestee?  
Roba ming de cred! catti l'amis,  
Quell lampedee insci faa di duu barbis.

A quella vista Giovannin scoppia; dà un urtone al lumaio e grida:

Tœu su, quest l'è per ti  
A cont de quell tò credet del lobbion;  
Portel mò via, e impara, o porch fottuu,  
A toccà i donn e a pizzigagh el cuu.

Questa parlata densa, evidente, è fra quelle in cui meglio il Porta ha reso il linguaggio della realtà. Dapprima Giovannin accenna confusamente al fatto — «credet del lobbion» —, sente senza rendersene conto, che non deve preciser troppo per non riuscire ridicolo; ma poi si riscalda sempre più, insulta, accenna novamente all'oltraggio patito; infine non può più trattenersi e manda fuori la frase specifica che da qualche istante gli frullava pel cervello. Il sentimento che anima Giovannin, l'impeto col quale egli parla, sono seri; ma il particolare da cui parte il sentimento e il modo come questo si esprime — sia per le parole in sè come per l'irruenza del ritmo e per quella rima baciata che viene a cader proprio sulla frase principale dell'invettiva e la fa spiccar sul

resto della strofe —, e la strana apparenza di massima generale che assume in bocca di quel popolano sentenzioso quel fatto così particolare, tutto questo deforma la gravità del fatto.

A questa furia il lumaio non risponde una parola: quel silenzio di tomba succeduto nella via deserta e buia a quello scoppio è, per il contrasto, comichissimo. La fantasia del Porta ha trovate sempre nuove: il lumaio forse non avrebbe potuto risponder nulla che valesse la pena di esser riferito e, in ogni caso, non avrebbe potuto uguagliare in comicità o in interesse la sfuriata del Bongee. Inoltre il lumaio ha attirato finora la nostra attenzione in virtù del suo dignitoso silenzio; perciò il Porta lo fa tacere anche qui; così ha modo di variar la comicità della situazione e di accrescer la ridicolezza di Giovannin che a quell'inatteso silenzio comincia quasi ad esser ripreso dalla paura. Un pugno formidabile lo riscote inaspettato dallo sbalordimento. Dopo la lotta che accresce l'onta maritale, l'interrogatorio: di male in peggio. L'ispettore, il quale appena ha sentito che il reo è un impiegato regio ha mutato vela e non ha permesso che Giovannin lo interrompesse, vuole che questi dia le prove richieste dal francese: «Sur si, le prove, affar finito, Le prove, sur Giovanni riverito». Si sente che l'ispettore, ignorante, incapace di un'idea sua, è ben lieto che il lumaio abbia avuto un'alzata d'ingegno e gli abbia dato modo di velar la propria ingiustizia: di fatti il povero Giovannin, che ha ragione, è costretto a tacere. Qui vede anche lui la comicità della propria situazione.

Ma con questo aumento continuo della comicità de l'avventura il Porta ottiene anche di aumentar la nostra pietà: qui fa qualche cosa di simile a quello che per Marchionn, del quale accresce tanto le disgrazie da far prevaler sul riso la compassione. Il dolore di Giovannin rinchiuso in prigione invece d'esser vendicato, fa terminar tristamente la sua storia. A questo punto la satira politica che nella seconda parte di questo lavoro s'era attenuata, salta fuori di nuovo più evidente e più efficace. Giovannin che è apparso finora un pauroso, sembra ora piuttosto una vittima. La prepotenza dei francesi dominatori non si poteva più fieramente condannare che con questa semplice storia d'un povero popolano, al quale un soldato richiede sfacciatamente la moglie, un lumaio la pizzicotta, un ispettore di polizia fa giustizia incarcerandolo, e lo sbirro che lo ha incatenato domanda la mancia. Come si vede in questo schema la fusione perfetta del comico col serio fin nell'idea iniziale! L'intenzione seria del Porta si traduce in un'azione la quale è comica in virtù delle sue determinazioni.

IV.

Giovannin odia lo straniero, ma ne ha paura; oppresso, ne sparla, ma non osa ribellarsi. Il lato pietoso della sua storia è tutto qui. Egli è,

come Ninetta e Marchionn, un individuo e un tipo, ma di significato più ristretto: è un tipo milanese, più che un tipo umano. Le sue disgrazie hanno un significato politico e sociale: Giovannin è, non solo un povero marito, ma anche il rappresentante dei milanesi oppressi e un tipo di popolano milanese.

Le *bosinate* del tempo provano anche qui i legami del Porta col l'ambiente milanese contemporaneo. Il « Quader bernese e natural della Guardia nazional »<sup>1</sup> parla della ronda di « Dodes Croat, e vint tambor » che andavano col

fusil bel e montaa  
La noce in pattoja per i Contraa,  
Per el piase d'anda a fermà  
Tutt quj che vedeven a passà,  
E obbligai su per i straa  
A fagh vedè 'l Certifica.

In un'altra *bosinada*<sup>2</sup> troviamo « qui buffon Che strusava terra el scia-balon » come il « cavion frances », un dialogo franco-milanese che ci mostra tutta la verosimiglianza del dialogo portiano, e quei prepotenti che ad ogni occasione mettevano mano alla sciabola. Ma delle condizioni politiche contemporanee discorrerò meglio altrove. Qui mi preme invece far osservare in Giovannin il popolano milanese.

De' suoi precedenti per questo riguardo già qualche cosa fu detto del poco di generico che si poteva dire:<sup>3</sup> il vero è che il popolano della letteratura milanese antecedente a Giovannin ha così poco rilievo, che quasi non si possono far confronti particolari. Il Meneghin<sup>4</sup> del Maggi non è

<sup>1</sup> Milano, s. d. È in *Bosinate in dialetto milanese. Miscell.*, Ambrosiana, S. C. V. II. 1. Sigla SC. Storici sono pure i « cappellon Che somejen on meder de barchett » (v. l'illustrazione a p. 193 della *Storia della vita milanese* di ETTORE VERGA [Milano, L. F. Cogliati, 1909] e meglio la prima delle *Tavole storico-pittoresche dell'opera del Barone A. Zanoli sulla milizia cisalpino-italiana*, di ROBERTO FOCOSI, Milano, Borroni e Scotti, 1845).

<sup>2</sup> Ecco la seconda *bosinada* *Che la corr, e la galoppa E nient la porta in croppa*, ecc., Milan, Bolzan, s. d., SC. Un altro particolare non illustrato nei commenti è quello dei poliziotti che circondano Giovannin ed il lumaio « cont on spuell, Pesg ch'avessen avuu de teù el Castell »: era fresco nella mente dei milanesi il ricordo delle lotte combattutesi attorno a questo, ripetutamente, fra Tedeschi e Francesi. Se ne fece più d'una *bosinada*: v. NEVA BOSINADA *Su l'argument del gran rebell Per l'assedj del Castell* (s. d. [ma 1796]; SV, 45) e *La neva BOSINAA Fada a pennell Sora l'assedj del Castell* (Milano, Bolzan [1796]; SV, 46).

<sup>3</sup> V. p. es. PRIMO LEVI L'ITALICO, *Carlo Porta e il suo nuovo monumento*, nella *Nuova Antologia* del 1° agosto, 1906, p. 467.

<sup>4</sup> Di questo personaggio prima del Porta discorsero quasi tutti quelli che chiacchierarono della letteratura milanese (p. es. GINO VISCONTI VENOSTA nell'infelice discorso *Poeti dialettali milanesi — Carlo Porta e i suoi predecessori*, pubblicato ne *La rassegna nazionale* del 16 luglio 1901: v. p. 206). Più numerosi particolari si trovano in GIOVANNI DE CASTRO, *La società milanese nella seconda metà del seicento giusta le poesie e le commedie del tempo*, nella *Rivista minima di scienze, lettere ed arti*, Milano, 1879, pp. 823-828. Notevole nella conferenza di PIER ENEA GUARNERIO su *L'origine di « Meneghino »* (*Natura ed arte*, Milano, 15 luglio-1° agosto 1908) il breve confronto fra il Maggi e il Porta.

certo il miglior personaggio delle sue commedie: gli fanno difetto la spontaneità e la misura nella vivezza popolare della parola. Del resto ha ben poche somiglianze col popolano del Porta, il quale non è solo in Marchionn e in Giovannin, ma è presente in tutta l'opera del nostro poeta, poichè tutto quel che di buono egli ha scritto, è passato attraverso l'anima d'un popolano il quale ha, sì, una levatura insolita negli uomini della sua classe, ma serba sempre quel modo di sentire e d'atteggiar le idee che è caratteristico del popolano. Questo manca al Maggi non solo dove non mette in scena un popolano — e qui non è difetto —, ma anche, spesso, dove fa parlar Meneghin. Questi nella commedia « I consigli di Meneghino » rassomiglia molto genericamente a Giovannin per una certa prudenza che rasenta la paura, per la tendenza alla sentenziosità, e s'avvicina in genere al carattere della poesia portiana per la parola un po' immaginosa e per il buon senso popolano<sup>1</sup> che si riscontra, per esempio, anche nel Meneghin del « Falso filosofo ».<sup>2</sup> Ma son rassomiglianze trascurabili. Il Meneghin del Maggi ha parecchio della maschera: ha qualche cosa del buffone, per esempio nell'intendere a suo modo le parole latine e italiane;<sup>3</sup> la sua è spesso una comicità di cattiva lega. Un solo confronto si può arrischiare. Meneghin nell'ultima scena del « Falso filosofo »<sup>4</sup> parla del carcere che soffrì ingiustamente e dell'interrogatorio al quale fu sottoposto: qui la storpiatura ch'egli fa dell'italiano del giudice e il tono comico del suo racconto ci ricordano lontanamente la condotta tanto più naturale e men buffonesca del Bongee; il particolare del guardiano che, quando libera Meneghin, domanda i suoi « onorari », potrebbe aver suggerito al Porta la chiusa del suo lavoro, se non fossero bastate le ragioni storiche.

Vediamo ora più da vicino in Giovannin il popolano. Tale si rivela nel modo di sentire e di pensare. È un buon diavolo, espansivo, ingenuo, allegro, di facile contentatura, saggio di quella saggezza un po' pretenziosa del buon popolano che ci tiene così spesso a questa qualità: tutto ciò si vede quando attacca così facilmente discorso coi vicini di teatro, e quando descrive la propria felicità per la decisione presa d'andare alla Scala, e della sua decisione parla come d'un fatto sapientemente ponderato e prodotto dalla competenza speciale ch'egli poteva avere nel giudicare, perchè conosceva uno degli attori — del quale interpreta poi così stranamente la parte —. Il sentimento di Giovannin è vigoroso, ma un po' rude e nella sua espressione non sempre scevro di quel comico che deriva da un eccesso di vivacità: dopo che l'intervento dell'ispettore ha posto fine alla sua lite col pompiere, Giovannin soggiunge:

<sup>1</sup> V. p. es. atto I, sc. 2ª: Meneghin fa notare a Fabio i pericoli della guerra (CM, II, 26).

<sup>2</sup> V. p. es. atto I, sc. 9ª: « Car el me sur Cleant » ecc. (CM, III, 36).

<sup>3</sup> V. p. es. nel « Falso filosofo » la sc. 3ª dell'atto II.

<sup>4</sup> CM, III, 111-115.

Basta, la cossa l'è fornida li,  
Almanch resguard ai ciaccer e ai querell;  
Ma intuitù de quell che voeubbia di  
Bona voeuja e indrittura de buell,  
S'ciavo, quella l'è andata a fass rosti.

Lo stesso accade ne' suoi sfoghi rabbiosi (p. 52, str. 4). In questi casi egli non sa d'esser ridicolo; ma quando racconta quel che gli avviene di straordinario, rileva ne' suoi casi anche dolorosi, senza quasi rifletterci su, la comicità con quel vivo senso che ne hanno i popolani i quali, essendo più ingenui e meno esperti che l'uomo colto dei fatti singolari che possono accader nella vita, sono più facili allo stupore e quindi al riso. Ecco due esempi tipici: il loggione protesta contro Giovannin e il pompiere che interrompono lo spettacolo:

Intrattant de per tutt in sul lobbion  
No se sent che silanse! abbasso! citto!...  
E lu el giudee, rebuttonandem su,  
Se pò trovà? el sbragia citto anca lu.

Con che efficace brevità è espresso quel comico stupore doloroso! Lo stesso dicasi del misto di meraviglia, di sdegno e di dolore con cui il Bongee accoglie le parole dello sbirro che domanda la mancia.

Poichè Giovannin ha pure del popolano onesto quella coscienza seontrosa e ingenua, la quale è più pronta a scandalizzarsi che quella altrettanto onesta d'un uomo colto: quindi patisce di più per un'ingiustizia. Perciò il Porta non poteva scegliere un uomo più adatto a mostrar quanto dolorosa fosse ai milanesi la prepotente e ingiusta dominazione francese. L'uomo colto conosce meglio la malvagità del mondo e prova meno meraviglia e meno dolore di fronte ad un'angheria. Un borghese descriverebbe la condotta dell'ispettore con un tono di rassegnazione scettica e insisterebbe meno sui particolari della sua ingiustizia. Giovannin invece:

Sui prim respost el dava nanca a ment  
Com'el fuss ona statova de saa;  
Ma appenna el lampedee l'ha tiraa dent  
La gran reson de vess regio impiegaa,  
Dighi nagott, hin deventaa parent;

lo stupore è reso perfino nel sussulto dell'ultimo verso. Ma poi Giovannin si rende conto del fatto, con un'ingenuità che non si troverebbe in un borghese: «Ma già l'è insci: tra lor utoritaa» — si noti l'ignorante che confonde i primi cogli ultimi gradi della gerarchia mettendo il lumaio colle autorità — «Fuss sansessia, già se dan de man: Propi vera che can no mangia can». A questo punto la filosofia pratica del Bongee ha fatto una di quelle voltate facilissime in uomini che, come i popolani, non hanno un sistema fisso di idee e non giudicano i fatti alla stregua di queste, ma mutano queste a seconda di quelli: sono più di noi facili ad essere impressionati da un caso singolo e pronti più di noi a generaliz-

zare il significato d'ogni fatto, nè si curano di veder se le conclusioni di oggi s'accordino con quelle di ieri. Così Giovannin quand'era stato preso dalla polizia, s'era confortato vedendo che almeno era stato arrestato con lui il lumaio:

Catto! in Milan, diseva in tra de mi,  
Gh'è giustizia, e ghe n'è tant che sia assee,  
E quand me sentiran, ghe giughi el coo  
Che ona satisfazion ghe l'avaroo;

ecco l'ingenuità del popolano che crede tutti onesti come lui. Quest'ottimismo facilone fu opportunamente paragonato a quello di Renzo che si ostina a ripetere: «A questo mondo c'è giustizia, finalmente!»: <sup>1</sup> si sarebbe potuto soggiunger che l'ottimismo di Renzo è più ostinato che quello di Giovannin, perchè Renzo ripete quella frase dopo che ha già avuto una prova dell'ingiustizia di questo mondo, laddove Giovannin si rimangia la sua affermazione fiduciosa subito dopo la prima prova in contrario. Ora è opportuno anticipare un'osservazione sul modo differente come si manifestano l'umorismo del Manzoni e quello del Porta più d'una volta avvicinati con poca ragione: qui tutt'e due sorridono del loro personaggio opponendo alla sua affermazione da ottimista la propria convinzione scettica; ma il Manzoni esprime questa convinzione con una riflessione — «Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica» (*I Pr. Sp.*, cap. III) —, il Porta con un fatto — inducendo l'ispettore a proteggere il lumaio —. Il Porta per umiliar meglio l'ottimismo di Giovannin insiste su la sua illusione, facendogli persino far castelli in aria su la somma che può pretendere per danni e spese: qui veramente egli pecca d'incoerenza, perchè la speranza del Bongee in quel rifacimento per danno morale, se si accorda colla sua natura ingenua, contrasta però colla sua onestà e, ad ogni modo, trascende la misura perchè così riescon troppi i particolari accumulati per accrescer la comicità della delusione che segue.

Questa delusione muta d'un tratto l'ottimismo del Bongee in pessimismo e fa risorgere in lui una delle poche idee salde del popolano, una di quelle idee che son radicate in lui per atavismo, per istinto di classe: il popolano è grosso e ceco in molte cose, ma in alcune vede acutamente: una di queste è la solidarietà che v'è fra le persone della medesima classe contro quelle d'un'altra a dispetto della morale e della legge. Il popolano sente benissimo la solidarietà difensiva di casta, pur senza conoscer profondamente la sua ragion d'essere. Giovannin la nota rabbiosamente, con accento dispregiativo e colla forma proverbiale così cara al popolo: «Propi vera che can no mangia can». E dopo, nominando il lumaio gli dà dell'illustrissimo, e riferendo le parole dell'ispettore ne storpia l'ita-

<sup>1</sup> VITTORIO GRAZIADEI, *Renzo Tramaglino, Giovannin Bongee, ecc.*, nel *Pungolo della Domenica*, Milano, 1883, nn. 26-27, p. 6. In quest'articolo insieme con alcune osservazioni buone ve ne sono parecchie contestabili, dovute ad un esame poco attento dei fatti.

liano: certo involontariamente, ma ciò non toglie che sembri che egli voglia vendicarsi della sua ingiustizia canzonandolo: « — Citto là voi, non voglio, o temerari, Che se parla in la mane al lampedari! » Come dicesse: « a Sua Eccellenza ». Continuando il racconto Giovannin assume l'aria d'un uomo navigato:

Cont ona protezion tant spiattarada,  
Senza d'olter desperdes in reson,  
El pò domà capì come l'è andada.

Ora sembra che abbia già fatta una lunga esperienza della malvagità umana: sono i voltafaccia dei giovani e degli ingenui. Poi Giovannin improvvisamente, rivelando sempre più l'instabilità del proprio pensiero, ritorna a sperare, mentre il Porta ripiglia il suo sorriso scettico: — Vedendo tant'ingiustizia ho voluto parlare a tutti i costi,

E li per brio me sont miss al fòrt  
D'ona manera tal che, andà a cercà!  
Sant March! l'ha avuu de grazia el respettor  
De mett giò i ari e de lassamm descòr. —

Come Giovannin ride sprezzante dell'ispettore! E s'abbandona alla sua eloquenza con uno slancio da trionfatore, come su un cavallo di battaglia. E il Porta ride! Il lumaio domanda le prove, l'ispettore fa eco: « Sur sì, le prove, affar finito, Le prove, sur Giovanni riverito ». La rima baciata ci fa sentir che il Bongee s'accorge d'essere schernito e se ne vendica ripetendo quelle parole con un tono di canzonatura amara. Il suo ingenuo ottimismo risorge intero quando l'ispettore gli dice: — Parlerete martedì —:

Grazia tant de la soa caritaa;  
Foo per corregh adree a basagh la man,  
E per senti a che òr l'è in libertaa,  
Per no vessegh de incomed posdoman...

Come si vede la bontà sottomessa del popolano pronto a dimenticare il male che gli fu fatto! Ma il Bongee è cacciato in prigione: Barborin riesce a farlo liberare:

la catta fœura ona pedina  
Insci fada a resguard del respettor  
Che in vers i des pocch pu de la mattina,  
Quand me la specci manch, me sont veduu  
A dervi l'uss, e chi n'ha avuu n'ha avuu.

Che gioia in questa chiusa, e in che modo caratteristicamente popolano, incerto — come di cosa misteriosa —, sono concepite le influenze!

Tanto più Giovannin s'addolora delle ingiustizie, in quanto che è un uomo onesto e se ne tiene e s'inalbera ogni volta che qualcuno ne dubita anche menomamente: qualche cosa di simile c'è pure in Marchionn. Quand'è condotto nell'ufficio della polizia, Giovannin si duole d'esser trattato come un brigante. Quando uno della ronda gli domanda chi è,

dove va, ecc., egli risponde un po' spavalamente, ferito da quelle interrogazioni che gli paion sospettose. Benchè dica d'esser galantuomo, alla domanda: « Che mester fate? » risponde con una bugia: « Foo el cavalier, vivi d'entrada, e mò Ghe giontaravel fors quejoss del sò? »: l'istinto lo avverte che il qualificarsi per ricco lo farà rispettare. Però spaccia questa menzogna con un tono così tracotante che non ottiene alcun buon effetto: eppure del tono non s'accorge, perchè subito osserva: « Me par d'avegh parlaa de ficu polid; N'èel vera? » Questo tono altero era suggerito anch'esso dalla sua coscienza ombrosa che voleva mostrar d'esser tranquilla, e anche, un po', dalla stizza e da quella paura che per celarsi fa la voce grossa. In principio invece egli s'era condotto come l'uomo che, non avendo intenzioni da ribelle e sapendo di viver sotto un governo prepotente, opera sempre riguardoso; in questo modo di agire v'era anche qualche cosa del popolano il quale ci tiene a dimostrar continuamente la buona educazione ricevuta, ad esser sempre compito:

Seva in contraa de Santa Margaritta  
E andava insci bellbell come se fà  
Ziffoland de per mi su la mia dritta...

Ad un tratto sente un « Chi viv? »: « vedend la rondena che ven, Fermem li senza mœuvem: vala ben? »: cioè: — Son compito? — È uno de' suoi intercalari « vala ben? »: ciascuno indica un'abitudine del suo spirito.

Un'altra espressione caratteristica gli torna alle labbra, ma due volte soltanto: « senz'olter »: espressione che dà al suo discorso un po' d'automatismo burattinesco, una vivezza d'affermazione un po' esagerata (p. 27, str. 3; p. 28, str. 1). Più notevole è il ritorno dell'esclamazione « Oh dess! » (30, str. 1; 43, str. 4), diventata così comune come intercalare, da indurre nel 1803 un *bosin* a rilevarne la ridicolezza.<sup>1</sup> Nel racconto del Bongee si trova ancora qualche altra formola che per il lungo uso ha perduto il suo vero significato e non è più che un riempitivo nel discorso del popolano loquace, che ha bisogno di bestemmie, d'interiezioni, di parole che non dicono nulla di preciso, le quali segnano come un riposo del suo pensiero:

Ma appenna el lampedee l'ha tiraa dent  
La gran reson de vess regio impiegaa,  
Dighi nagott, hin deventaa parent.<sup>2</sup>

« Dighi nagott » è un intercalare non raro nel Porta: si riscontra in versi popolari contemporanei e posteriori,<sup>3</sup> ed è ancor vivo a Mi-

<sup>1</sup> NEVA BOSINAA *Sul Proverbi adess corrent Semper in bocca a tanta gent E tutt i di el va dree a cress S'intercalat de di oh dess!*, Milan, s. d., ma manoscritto in SC « Sorti ai 7 settembre 1803 ». Quest'esclamazione sfugge anche a Marchionn: v. 8, 18.

<sup>2</sup> V. pure questa frase ridondante: « Ma intuitù de quell che vœubbia di », e quest'altra: « cercà Barborin, ma dess, descòr, L'è inutèl: dove l'è, le sa el Signor ».

<sup>3</sup> V. p. es. BOSINADA *sora l'abbondanza DELLA VENDEMMIA de quest'agn*, Milan.

lano. Si noti anche l'imprecisione di quel « l'ha tiraa dent » che, come altri particolari (p. 44, str. 2, v. 7), rispecchia l'incertezza nella quale cade l'uomo che deve parlar di cose insolite. Ma il Porta ritrae più largamente la debolezza del pensiero del popolano nel riassunto dell'argomento del « Prometeo »: — Poveraccia! anche Barborin desiderava

D'andà a vedè on vesin de la soa nonna,  
Che l'è quell che vestii comè on pollin  
L'andava a beccà su el prim ballarin.<sup>1</sup>

Qui, facendo un'involontaria parodia, il Bongee scorge non il fatto leggendario ma i particolari coi quali è finto; inoltre, ignorando l'esistenza dell'avvoltoio, lo scambia per un tacchino, seguendo quel processo ideologico pel quale il volgo classifica un oggetto sconosciuto fra quelli a lui noti che più gli rassomigliano: processo che ha fornito materia di molti versi alla poesia dialettale e continua a fornirne anche troppo, perchè è un motivo che s'esaurisce presto.

La mente di Giovannin si rivela soprattutto nel prologo della seconda parte delle sue disgrazie. Prima di riferir l'avventura della Scala, il Bongee fa un proemio generale sull'impossibilità di sfuggire alle disgrazie quando s'è nati sotto una cattiva stella, poi un proemio di carattere particolare in cui applica a sè stesso quella sentenza; poi dimostra che non ha nessuna colpa delle sventure che lo colgono; poi ritorna sulla costanza della propria infelicità: sicchè la lunghezza di questo prologo così grave aumenta, per contrasto, la comicità dei casi che seguono. Ciascuno di questi quattro punti occupa un'ottava, e il primo è sviluppato con qualche ripetizione. Questo lungo indugio prima di venire al fatto, questo non sapersi decidere a finir l'introduzione, è proprio dell'ignorante che quando racconta non tien sempre di mira il punto a cui deve arrivare, si dilunga spesso in vie laterali, trascinato dall'associazione delle idee; non segue certe regole prestabilite, ma si affida all'impulso del momento: la sua anima non ha una costruzione logica; quindi alle sue impressioni non si sovrappone l'opera del raziocinio educato. Ecco quel che ora accade a Giovannin: da un'idea gliene ram-polla un'altra, da questa un'altra che lo richiama alla seconda. Allora soltanto egli incomincia a dire quel che veramente gli preme. Il popolano vede spesso in ogni fatto la riprova d'una sua massima: ecco un altro perchè di questo prologo.

L'incapacità di regolare il proprio pensiero, che si rivela specialmente nel non saper cominciare un racconto ex-abrupto, si rivela poi lungo il discorso in digressioni ora intese a richiamar l'attenzione del-

Visaj, 1818, Br, 13; e NEEVA BOSINAA che la descor sincerament... Che la lussuria l'è on gran maa, s. d., SV, 47.

<sup>1</sup> Per il vero argomento di questo ballo v. GINO MONALDI, *La danza nel secolo XIX*, nella *Nuova Antologia* del 16 maggio 1907, pp. 268-269.

l'uditore sulla fortuna persecutrice e quindi ad eccitar la sua compassione, ora a sodisfar la tendenza del Bongee alla sentenziosità.

Naturalmente, poichè non tutta la realtà può tradursi nell'arte, il discorso di Giovannin è corretto qua e là dal Porta: così il digredire d'un popolano non si potrebbe trasportare interamente in un'opera d'arte senza renderla frammentaria e priva di compattezza logica; quindi il Porta limita le digressioni del Bongee, le dispone là dove non interrompono inopportuno il filo del racconto, se ne serve anzi per preparare il lettore ad una nuova fase dell'avventura o per rilevarne un carattere importante; dà al suo racconto uno svolgimento più rigoroso e al suo dolore un accento più eloquente: mette insomma un po' di disciplina nella mente di Giovannin, rendendola artistica pur senza toglierle quel che ha di caratteristico. Per esempio, dopo aver detto che la ronda se n'è andata, il Bongee interrompe così il suo racconto, per far notare in anticipazione la gravità del fatto che segue, affinché poi l'uditore vi ponga ben attenzione:

Ah, lustrissem, quest chi l'è anmò on sorbett,  
L'è on zuccher fioretton resguard al rest;  
El sentirà mò adess el bel casett  
Che gh'era pareggiaa depos a quest:  
Propi vera, lustrissem, che i battost  
Hin pront come la tavola di ost.

Il Porta riproduce il linguaggio vivamente immaginoso del popolano, il quale nel suo parlare è più continuamente comico dell'uomo colto, perchè non bada alla convenienza perfetta dell'immagine col fatto per illustrazione del quale egli la foggia. Il popolano non cerca l'immagine — perchè non ne conosce l'ufficio —, la trova: di qui la spontaneità e talora anche la comicità involontaria delle sue metafore. Egli esce spesso in ravvicinamenti di cose che, salvo per un lato, sono fra loro disperate. Perciò il contrasto fra il sentimento doloroso e l'espressione comica è frequente nel volgo.

Il Porta ravviva il linguaggio del Bongee anche con metafore evidenti (— abbiamo trovato — dice Giovannin — tanto spazio da sederci tutt'e due « On poo cusii sigur, ma almanch arent » —), con frasi brevi e rappresentative,<sup>1</sup> con bestemmie ed espressioni volgari<sup>2</sup> senza le quali la figura di Giovannin sarebbe troppo ripulita, con frasi fatte d'uso corrente,<sup>3</sup> con espressioni dovute a costumanze del tempo.<sup>4</sup> Inoltre accresce la comicità del suo carattere dando talora al suo linguaggio qualche cosa

<sup>1</sup> V. p. es. p. 42, vv. 13-14.

<sup>2</sup> V. specialmente p. 29, v. 6; p. 31, v. 3; p. 43, v. 5.; p. 52, str. 3, v. 6; p. 54, v. 6.

<sup>3</sup> V. p. es. p. 28, str. 2, v. 6.

<sup>4</sup> V. p. 28, str. 3, v. 6; p. 55, str. 3, v. 8. Per quest'ultimo vedi *La ridicola BARUFFA de do vesin* (Milano, Tamburini e Valdoni, s. d.; Raccolta braidense S. M. II. 46): « da tutt coss sii ben informaa Sii mei del Lanzian del vesinaa ».

di buffonesco, qualche cosa di quella rigidità burattinesca che abbiain già trovata in Marchionn: Giovannin torna a casa da teatro:

Pian pian dervi el portell, pian pian voo su  
Di scal, che no s'accorgen i vesin,  
Dervi el mè bravo uss bell bell anch lu,  
Rugatti el fogoraa col zoffregghin,  
Pizzi el lum. *Barborina, ove sei tu?*

Giovannin dopo quel tal pizzicotto ha perduto il buonumore:

De moeud ch'el ball, per quant el fudess bell  
(*Ch'el faja el locch s'el ved el Vigand*),  
Nè a mi nè a Barborin l'è piasuu nò.

Da tutto questo lavoro, nel quale il Porta contempera saggiamente la riproduzione fedele del popolano con quelle trasformazioni che son quasi sempre necessarie per rendere artistico un fatto reale, balza fuori un carattere che raduna quello che di più peculiare ha il popolano in genere e quello di Milano in ispecie. Sicchè Giovannin, come dissi, è il rappresentante perfetto dei popolani milanesi che odiano i dominatori ma non osano ribellarsi, e, ad un tempo, il rappresentante del fondo dell'anima popolare. Dipingendo Giovannin amante e timido difensore della moglie, pauroso e iroso, onesto e spavaldo, vittima ingenua della propria natura e dei tempi cattivi, il Porta ha saputo pensar colla mente di Giovannin, essere semplice ed ignorante come lui: questo, che è il pregio principale di quel monologo, è una prova evidente delle attitudini drammatiche del Porta. Egli è, dopo il Goldoni, il primo artista italiano che sappia render perfettamente il linguaggio parlato: in ciò è superiore al Manzoni, al quale nuocè la preoccupazione del toscano.

La moglie di Giovannin, che pure è la causa delle sue disgrazie, è lasciata un po' in ombra. Questo le conferisce maggior comicità, perchè essa è considerata quasi come una persona senza volontà: il soldato francese trova Giovannin e gli dice: — Voglio giacer con vostra moglie —, come se la decisione dipendesse solo dai due uomini: e forse non è malignità sospettarlo.<sup>1</sup> Barborin si busca un pizzicotto e non reagisce, a ragione del resto. Essa è presente sempre nell'azione, ma, come il lumaio, è sempre muta, tranne nell'attesa dello spettacolo — che è una parte episodica — e durante la rivelazione degli effetti del pizzicotto. Allora però il marito la deve quasi forzar a parlare. In questa scena ella dice il puro necessario, perchè la sua dignità è così umiliata da quell'accidente, che le parole non fanno che aumentar la comicità della sua condizione: di fatto la riluttanza a cedere all'esame del marito e il breve accenno iroso a l'oltraggiatore aumentano il riso che c'era già spuntato sulle labbra quando Barborin, appena entrata in casa, al buio, s'era gettata, si-

<sup>1</sup> Giovannin dice che essa «dopo quel scappusc col paracar *L'ha miss giò el coo davvero*»: è un'allusione che ha il suo significato.

lenziosamente singhiozzando, attraverso il letto, colla mano sul luogo del disastro.

Ma la comicità della moglie non è che un mezzo per aumentar quella del marito, come tutta la comicità un po' misteriosa che c'è nell'insufficienza di particolari della prima di queste avventure, è un accorgimento per lasciar sottintendere al lettore qualche cosa di più comico di quel che non si dica, e per mantener la figura di Barborin puramente comica, laddove forse non lo sarebbe più altrettanto se si descrivesse il suo incontro col soldato.

Questo componimento è il più perfetto del nostro poeta. Non ci so veder che pochissimi difetti particolari: qualche cosa di retorico, nonostante la nota ammirativa del Campagnani (n. a p. 20, str. 27), nell'invocazione del Bongee al suo letto rimasto vuoto in quella notte di prigionie e nel lamento per essere stato incarcerato (P. 55, str. 2): niente altro.

## Biagio da Viggiù.

### I.

Il tipo del popolano è rappresentato dal Porta anche in Biagio da Viggiù, l'unico personaggio che parli in milanese nella comi-tragedia «Giovanni Maria Visconti duca di Milano» (G, II, 77-217) composta in collaborazione col Grossi. I documenti finora conosciuti non permettono di fissar quale parte abbiano avuta i due poeti nella stesura. Raffaello Barbiera (B, LXXII) afferma che il Porta «si riserbò la parte comica», il Grossi «la patetica», ma l'avviso premesso alla prima edizione (*op. cit.*, p. 79) dice solo che i due poeti, unitisi «a scegliere l'argomento, ad immaginare la condotta, ed a stabilire la divisione degli atti e delle scene, si divisero fra loro l'esecuzione; rivedendo poi insieme il complesso del lavoro, e stendendo anche alcune scene di compagnia». Si può però ritenere che la parte di Biagio, per la sua natura, sia stata scritta dal Porta.<sup>1</sup> La comi-tragedia non merita un esame a sè: l'ingenuità colla quale è messo innanzi l'antefatto; la goffaggine delle controcene; il sentimentalismo languido — al quale inclinava il Grossi —; il tono narrativo troppo spesso sostituito al tono drammatico; la terribilità del quarto atto che, tranne pochi accenni efficaci della scena ottava, raduna in sè molta parte dell'armamentario del peggior romanticismo; l'ostentazione dell'e-

<sup>1</sup> Ciò mi è ora confermato dal fatto che il Crespi ha veduto la parte di Biagio di mano del Porta, e altre parti di mano del Grossi. Io ho veduto nella Raccolta portiana il copione consegnato alla censura, che proibì la recita (segnatura I. 98): ma non è autografo.

roismo negli atti, nelle frasi e nelle sentenze; infine la gonfiezza di certe parlate oratorie che spicca anche meglio quando le tien dietro la parlata spontanea di Biagio, il quale par messo nella comi-tragedia proprio per rivelare l'anima retorica dei congiurati: tutto questo toglie ogni valore a quelle scene. Nemmeno non val la pena di collegar questa comi-tragedia con qualcuno dei drammi romantici italiani con cui ha comuni alcuni caratteri e soprattutto l'elemento storico e l'elemento pauroso: soltanto val forse la pena di osservare che gli argomenti viscontel furono fortunati nella nostra letteratura romantica<sup>1</sup> e che il nostro dramma romantico aveva già quasi la sua parodia in questa comi-tragedia prima ancora d'essersi pienamente sviluppato. Ma l'intenzione parodica si vede così poco, che questo lavoro non è degno di esame nemmeno per questo rispetto.

Unica figura non del tutto trascurabile è Biagio il quale però, in contatto cogli altri personaggi, come fa parer quelli altrettanti attori tragici che non san bene la loro parte, così talora sembra egli stesso un attore comico. È in parte l'effetto dell'incompatibilità del suo milanese vivo e alla buona con quell'italiano paludato. Un esempio: Lucchino (così) ha parlato coi congiurati della sua Violante che è nelle mani del tiranno Giovanni Maria: «Povera Violante! avanzo unico dell'intera famiglia Pusterla, distrutta dai furori di quel mostro, povera Violante!» «E nessuno di voi è sensibile alle sciagure di quella vittima innocente, nessuno?» (atto I, sc. 4<sup>a</sup>, p. 96). Viene in scena Biagio e gli domanda: «E insci mò coss'hal pescaa de noev de la soa cara bacciocch? Èla viva, èla viscora, in dove l'è, cossa fala?» (I, 5, 98): e noi non sappiamo se l'istrione sia Lucchino o Biagio. Peggio poi quando la vivezza della parola di questo popolano è un po' esagerata. Questo contrasto, che è certo tutt'altra cosa dalla fusione del comico e del tragico vagheggiata da molti drammaturghi romantici, fu sentito dagli stessi autori, che intitolarono l'opera loro «comi-tragedia»; ma sarebbe legittimo solo se tutti i personaggi mostrassero di sentir veramente quello che dicono. Biagio contrappone il suo buon senso e la sua praticità ai nebulosi disegni dei congiurati ed alle loro ventose idealità. Lucchino gli domanda se gli può confidar liberamente un segreto; Biagio si sdegna del dubbio e gli risponde con una vivezza anche soverchia; e il padrone — sembra di vederlo flemente chiuso nella veste d'un romano da operetta —: «Non più Biagio: perdona al tumulto dell'anima mia l'involontaria offesa che io ho fatta al

<sup>1</sup> V. per opere di questi argomenti GUIDO MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Francesco Vallardi, in corso di stampa (sigla O): pel teatro pp. 193, 890, 892, 893, 904; pel romanzo pp. 272, 292, 313, 806, 824, 838. Ricordo ancora *La caccia de Barnabò Visconti*, commedia di FRANCESCO MOLINA forse tuttavia inedita (vedila registrata in CM, I, pp. LXXIV-LXXV), e il ballo pantomima del PORTA *La caccia di Barnabò Visconti*, lavoro insignificante che si trova autografo all'Archivio storico civico di Milano, nelle carte Grossi della Raccolta portiana (52. Q<sup>a</sup>); c'è pure a pp. 215-216 delle *Poesie inedite al 1838* di CARLO PORTA, fatte ricopiare da Francesco Cherubini (Ambrosiana, E. S. II. 3<sup>bis</sup>).

tuo cuor generoso». «... nè sarà mai ch'io ti manchi di gratitudine, ma appunto perchè sono grandi i sacrifici che io ho finora da te ottenuti, non sapeva chiedertene un nuovo senza tentare in prima le presenti disposizioni dell'animo tuo.» E Biagio, vedendo che il padrone è un po' troppo paroloso e complimentoso: «Sacrefizi el ghe dis? Scior nò: quist hin paroll de lor sciori, e nun poveritt noj capissem. Nun femm i coss a la materiala, e no femm tante reson» (102-103). Che è quanto dire: — Lasciamo la retorica. — La sua è la morale del sentimento, spontanea e impulsiva, di fronte alla morale di Lucchino inaridita dalla teoria. Egli è fido, onesto e grato al padrone, ma trova tutto ciò così naturale che crede sia vano parlarne. Sente più di Lucchino, ma non fa mai del sentimento; anzi, quando sta per sdrucchiolarvi, se ne trae fuori con una frase scherzosa, perchè per lui parlar di sentimento è debolezza. «LUCC. Ah virtuoso mio amico! quanto mi inteneriscono le tue ingenuità e cordiali parole... BIAGIO. No, sur Lucchin, che nol me daga che quell che me ven... Via, ch'el me derva el cœur. Sont chi per lu à less e a rost, a fa quel ch'el vœur usciuria...» (p. 104). È dunque coraggioso senza posar da eroe.

Ma, d'altra parte, è troppo poco serio perchè noi siamo convinti che egli non reciti la commedia. Il suo linguaggio è talora d'una disinvoltura un po' caricata; inoltre egli è talvolta soverchiamente loquace; si veda per esempio il lungo monologo ch'egli fa quando pensa al modo di presentarsi a Squarcia Giramo (I, 6, 108-111): lì c'è parecchio della farsa, anche nel voler riprodur l'italiano di quel confidente di Giovanni Maria. Poi Biagio gli si presenta: la prima cosa che lo colpisce è il trovarlo proprio nella posa che s'era immaginato (II, 3, 114); si noti che egli andava da Squarcia Giramo per entrar fraudolentemente al suo servizio come congiurato di Lucchino e aiutar così la liberazione di Violante e l'uccisione di Giovanni Maria. Il suo colloquio con Squarcia Giramo è tutt'altro che adatto alla gravità del momento. Quegli a un certo punto gli dice: «Dunque sei un vile. Vattene...» E Biagio «(fra sè incamminandosi verso la porta): S' ciavo sura Violantina l'è bella e juttada...» Non sente la serietà del suo incarico. Però finge abbastanza bene con Squarcia Giramo il suo ardor bellicoso, «quell gran bullor in del sangu... quella purisna in di ong, quella vœuja de menà i man... quell gust insomma de fa busecca» (116-117). Ma è così inadatto alla difficoltà del suo compito, che non si capisce perchè Lucchino glie lo abbia affidato: quando deve ripetere a Squarcia Giramo il racconto della sua vita militare, s'imbrogia miseramente (II, 9) e, con un pensiero da popolano sempliciotto, press'a poco come Giovannin, si raccomanda a' suoi poveri morti (135). Viceversa in qualche passo della difficile scena col primo uomo d'armi di Squarcia Giramo (III, 2) si mostra abbastanza guardingo. Anche in Biagio dunque c'è quella mescolanza di sentito e di finto che è il difetto capitale di questa comi-tragedia. Biagio non è una figura riuscita: ci sono incoerenze inesplicabili nel suo modo d'agire, per l'alternarsi ingiustificato dell'astuzia e dell'ingenuità, della serietà e della buffoneria.

Ma ne' suoi discorsi si trovan passi comici che, se sono spesso fuori di luogo, sono però notevoli presi a sè. Guaiazzo, un cagnotto di Squarcia Giramo, giustifica la tortura di Pandolfo, odiato da Giovanni Maria: « Pandolfo era uno dei nostri: disertò al nemico, e favorì la sommossa in favore de' figli di Bernabò. Il Duca poi esecrava in lui anche il nome di Pandolfo, che è pur quello del Malatesta, un altro traditore ». E Biagio: « Voi: dimm on poo: per fortuna gh'è mai staa nessun Bias, che ghe andass in travers? » (III, 2, 144-145). Questa paura comica sarebbe a suo luogo se Guaiazzo non fosse un nemico di Biagio. Poco dopo questi gli dichiara: « ... appena che t'hoo veduu ti, me sont sentuu subet on cert revoltiament in del stomegh, on cert non socchè, che me pars de vedè la morosa... » (146). Guaiazzo non poteva esser così ingenuo da credere a queste parole, che in tutt'altra circostanza sarebbero state un'iperbole viva e graziosa. Adatta è per contro la sottile comicità di questo passo, nel quale Biagio accortamente, come se si trattasse di cosa di nessun'importanza, cerca di sapere perchè Guaiazzo non vuole affidargli la cura dei prigionieri: « Ovej! Giavazz... dimm on poo... no te ghe avarisset già sott a ciav ona quai sgarzorin?... » GUAI. « Eh via matto! Intendi dir qualche donna? » BIAGIO « Sì... ona quaj (*accenna un bel volto*) se capissem... Sont omm de mond... De mi te se podet fidà » (150-151).

Una sola scena di questa comi-tragedia è notevole: quella di Biagio in prigione (IV, 6). Ve l'ha condotto Guaiazzo che, dopo avergli raccontato dei folletti che s'aggirano per quel luogo, si rallegra con lui che la sua stanza sia comoda e bene arredata; Biagio risponde « Già, già... capissi... Mi però, vè, se ghe fuss anca on sit pussee comesesia... insei anca a la bonna... » (IV, 5, 190). Queste parole, nelle quali si vedono gli sforzi comici che Biagio fa per celar la paura, le dice facendo dei lazzi: didascalia che dà alla scena una tinta buffonesca inopportuna. Ma quando Biagio è lasciato solo, ogni accenno di buffoneria scompare. Allora egli visita la sua nuova e terribile abitazione, si rassicura un po', pensa agli avvenimenti della giornata e li commenta. Lucchino è stato arrestato ed ha risposto alteramente all'insultante proposta di Squarcia Giramo; Biagio riflette: « Quell li el se domanda proppi on andai a pescà col lanternin... » Parla da buon popolano che non capisce la dignità nobiliare. Poi si mette a considerare i propri casi: « Ma, e con mi adess, che fa porch che han ciappaa!... » (193). Qui si sente che egli non fa più la commedia: questa frase indica un dolore vero. Mentr'egli medita su quel che deve fare, una voce lo interrompe: egli sta un po' in ascolto, e poi ripete sillabandola la frase che gli era stata interrotta, e continua così il discorso che faceva a sè stesso per tenersi compagnia col suono delle sue parole. La sua paura è rappresentata con finezza in tutto questo discorso sparso di esclamazioni che sono, come la sua verbosità, altrettanti tentativi inconfessati di farsi coraggio. Poi succedono altri fenomeni spaventosi; Biagio cerca di tranquillarsi con riflessioni nelle quali si sente, non la con-

vinzione, ma il desiderio ansioso che esse siano vere. Un quadro si move, sparisce una scranna; Biagio sbigottito grida: « Ah lustrissema... sur anima... sur mort... caritaa... » (195). È giustificato che anche in questo momento terribile si manifesti con quei titoli l'idea che il popolano ha dei nobili, come di esseri onnipotenti? Tuttavia la scena ha vigore drammatico e un sostrato psicologico che manca quasi interamente nel resto di quest'atto.

Tolta questa scena, Biagio appare sempre un buon uomo troppo comico per essere adatto ad una parte grave com'è la sua. In fondo egli ha ancora parecchio del Meneghin buffonesco del Maggi. Biagio doveva essere un eroe ed è riuscito un bravo servo: è un'altra prova delle attitudini del Porta all'arte popolare.

## II.

Meneghin ritorna ne « I capi sventati o sia il supposto morto » di Francesco Andrieux, commedia in tre atti tradotta in italiano dal cavalier Petracchi e poi ridotta dal Porta in milanese nella parte del servo Deschamps.<sup>1</sup> Il dialogo di Deschamps diventato Meneghin è reso con una vivezza un po' buffonesca di frasi e di immagini. Talora il Porta supera la traduzione italiana per vivacità, talora la carica e la amplifica. Ecco un esempio: Deschamps allo zio del protagonista, affinché lo prenda al suo servizio: « Ohimè, io spero, signore, che voi avrete qualche riguardo alla mia miseria, avendo sulle spalle moglie e quattro figli » (p. 202); e Meneghin: « Ah car sur zio... ch'el speccia, ch'el scolta... che l'abba on poo de contemplazion ai mee miseri... Gh'hoo miee... Gh'hoo des fiœu vun pussee piscinin de l'olter... Gh'hoo la mamma inferma... di sorell vuna cont ona sciattega... l'oltra con ona spinna ventosa... » Il confronto delle due relazioni dimostra anch'esso come l'ingegno del Porta fosse soprattutto comico: il paragone di quei due passi infatti rivela che l'iperbole del secondo non è seria.

<sup>1</sup> V. nella Nuova raccolta teatrale o sia Repertorio scelto ad uso de' teatri italiani compilato dal professore GAETANO BARBIERI, Milano, Giovanni Pirota, 1821, VII, 173-250.

## INTERMEZZO DIABOLICO

On striozz.

I.

Parte popolare, parte fantastica, parte anticlericale è la novella « On striozz » (P, 143-148) che rimane ancora nel campo degli argomenti popolari per la figura della strega, ma si stacca dagli altri lavori esaminati perchè, avendo parecchi e precisi riscontri letterari, non trae la sua fonte principale dalla realtà, sebbene abbia una certa intonazione satirica. Vi si racconta d'una strega avida a cui, dopo che ella s'è propiziate le potenze infernali, appare in sogno il diavolo che la conduce in un bosco presso una pianta, sotto la quale ella troverà un tesoro; la strega vi faccia ai piedi le sue occorrenze per riconoscerla fra le altre, e vi torni al mattino a scavare. Mentre sta procurandosi quel segno di riconoscimento, si sveglia e non trova altro che quel segno. Questo poco gentile particolare è importante perchè, anche per la compiacenza colla quale ci si ferma su il Porta, è uno degli indizi più evidenti del disprezzo per quella credula e cupida vecchia. Altro indizio notevole di satira sono i versi che precedono la comparsa del diavolo:

Ora, a dispett de sti filosofon  
Che in pont de striarij  
Riden de compassion  
E battezzen tutteoss col nom d'arlij,  
Dee a trà, fioeuj, cossa che va a suzed,  
E credill chè vel doo quasi de fed.

Parole che alludono alla credulità superstiziosa di certe persone, della quale è inutile cercar testimonianze storiche perchè si tratta d'una debolezza sempre più o meno viva nel popolo minuto.

Importa invece notare che questo racconto ha numerosi antecedenti letterari. Nella storia de la novellistica può esser classificato fra i racconti che ritraggono un lieto sogno d'origine diabolica seguito da un risveglio realistico — esempio, la chiusa della quinta satira dell'Ariosto<sup>1</sup> — e, più specificamente, fra le novelle in cui appare il diavolo conoscitore di tesori nascosti.<sup>2</sup> In modo precisissimo poi si collega coi numerosi svolgimenti de la novella in cui un uomo sogna di lasciare un sucido segno di riconoscimento sul luogo indicatogli da un diavolo come nascondiglio di un tesoro. Già Rodolfo Renier ricordò<sup>3</sup> a proposito di « On striozz » la facezia CXXIX di Poggio Bracciolini.<sup>4</sup> La trama è identica; i versi del Porta ne differiscono sostanzialmente solo per l'ampiezza dello svolgimento e per l'aggiunta de la descrizione della strega che fa le sue ridicole propiziazioni. Ma è questa la fonte diretta del Porta? Un'altra novelletta latina racconta un fatto sostanzialmente identico, quella del Morlini diversa solo per la cornice e per l'aggiunta della morale.<sup>5</sup> Lo stesso fatto è raccontato nel poema veneziano « Scaramuzza », dove la novella ha una qualche originalità per la cornice, per l'aggiunta di molti particolari e per una certa complicazione, vivacemente descritta, prodotta dalla circostanza che l'accidente finale succede mentre l'uomo dorme colla moglie.<sup>6</sup>

Noi non sappiamo se il Porta conoscesse queste tre redazioni. Certo però « On striozz » è più simile alla facezia del Bracciolini per i maggiori particolari sulla conclusione realistica.

Inoltre al Bracciolini ci riconduce anche il fatto che nella nota del Campagnani (C, 39) è indicata come fonte di « On striozz » la novella del Hagedorn « Aurelius und Belzebub ».<sup>7</sup> Il Salvioni mi scrive che quella nota risale ad un apografo dell'ambrosiana, a cui è unito un foglietto anonimo coll'indicazione di quella fonte. Questa tedesca è probabilmente fra tutte quelle che ho citate la fonte più diretta, o meno indiretta, del racconto milanese. Essa ci riporta in qualche modo al Bracciolini, perchè sappiamo che questi influì molto sulla *Schwankliteratur* della Germania.<sup>8</sup> Infatti la novelletta latina ed il racconto tedesco si corrispondono nella trama ed in parecchi particolari. Fra le divergenze sono notevoli queste, che il

<sup>1</sup> V. ediz. di GIOVANNI TAMBARA, Livorno, Raffaello Giusti, 1903, pp. 153-154.

<sup>2</sup> E una delle molte qualità diaboliche: v. GRAF, *Il diavolo*, Milano, f.lli Treves, 1889, p. 92.

<sup>3</sup> V. la notevole recensione a B, in *Giorn. stor.*, 54, n. 2.

<sup>4</sup> *Facetie Poggii | Poggii florentini ora | toris facundissimi facietiarum aureus libellus*, Venetiis, per Caesarem Arriabenum, anno MDXIX, carte xxxv-xxxvi.

<sup>5</sup> HIERONYMI MORLINI *parthenopei novellae, fabulae, comediae*, Lutetiae Parisiorum, apud P. Jannet, MDCCCLV, p. 25.

<sup>6</sup> *Scaramuzza, poema in vernacolo familiar venezian*, Venezia, Gio. Antonio Curti, 1788, c. X, str. 4-18. È di Giovanni Battista Bada (v. FILIPPO NANI MOENIGO, *Poeti vernacoli veneziani del secolo XIX*, Ateneo Veneto, 1886, s. X, v. II, p. 325).

<sup>7</sup> Vedila in *Fabeln und Erzählungen*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, s. d.

<sup>8</sup> V. in proposito la recensione di GUIDO MAXACORDA a POGGIO BRACCIOLINI, *Die Schwänke und Schurken*, ecc., nel *Giorn. stor.*, 50, n. 1.

Hagedorn finge che il tesoro si trovi non in un campo ma in un bosco, ed insiste sull'avidità di Aurelius che fa lo stesso sogno della strega del Porta, laddove il Bracciolini a questo vizio non accenna nemmeno: queste due divergenze sono pure fra Poggio ed il Porta. Sembrano dunque più che probabili le relazioni di « On striozz » con « Aurelius und Belzebub », tanto più se si consideri che di tutti gli antecedenti esaminati, quello tedesco è l'unico che abbia quei due particolari. Se non che pare che il Porta non capisse il tedesco: <sup>1</sup> forse questa difficoltà potrebbe essere sciolta da chi conoscesse minutamente le poche traduzioni dal tedesco fatte in Italia nei primi quindici anni del secolo XIX. Del resto sono molti i mezzi per i quali si può conoscere un'opera scritta in lingua ignota. Ad ogni modo chi trovasse una versione dell'« Aurelius und Belzebub » non posteriore al 1815, avrebbe la prova materiale di questa fonte portiana, che sembra tuttavia certa anche senza quella testimonianza.

La « Geschichte der Prosadichtungen » del Dunlop e del Liebrecht a proposito del Morlini ricorda, oltre il Bracciolini ed il poema veneziano, pochi altri svolgimenti dello stesso tema che non ho potuto vedere, ma che è quasi certo che non influirono sul Porta.<sup>2</sup> E forse lo stesso può dirsi di altri svolgimenti additati nell'indice del primo volume delle opere del Hagedorn, nell'edizione di Carlsruhe del 1777.

## II.

La fonte o le fonti non tolgono affatto l'originalità artistica del nostro racconto, dove tutto è diventato milanese e portiano. Esso supera le redazioni antecedenti per vivacità e pienezza di rappresentazione, sicchè appare, meglio che la novella tedesca già ampia, lo sviluppo completo del tema tradizionale. Nel Bracciolini la persona che sogna non ha nessun rilievo; nel Hagedorn Aurelius è descritto con riflessioni molto più che con immagini; nel Porta chi sogna è una strega mirabilmente viva, perchè la sua lurida avidità è legata indissolubilmente alla sua figura ed a tutti i suoi atti, sicchè in lei aspetto azioni ed anima sono tutt'una cosa. Essa non ha nulla che vedere col personaggio della facezia e con Aurelius, come nulla che vedere colla novella latina e colla tedesca hanno la scena della propiziazione<sup>3</sup> e la figura del diavolo. Il cambiamento del protagonista de la novella in una strega ha prodotto nella storia una maggiore unità di colorito: donde l'impressione che essa ci

<sup>1</sup> V. B, IX e SB. Dico « pare », perchè sappiamo solo che non lo imparò quando andò ad Augusta.

<sup>2</sup> JOHN DUNLOP'S *Geschichte der Prosadichtungen*, aus dem englischen von FELIX LIEBRECHT, Berlin, G. W. F. Müller, 1851, p. 494.

<sup>3</sup> Qualche cosa di simile nel colorito ed in un particolare si trova nel frammento del Porta che incomincia « Disen che a Benevent » (SM).

lascia, più efficace che l'« Aurelius und Belzebub ». Il lavoro del Porta con questa modificazione rinforza l'elemento comico — per le relazioni che vi sono fra il comico del diavolo e quello della strega, di natura così affine —; quindi l'inganno avviene quasi da pari a pari. Inoltre questa modificazione rende più evidente quel che di disprezzabile v'è nella figura dell'avaro protagonista. Fra la strega e la sua disgrazia v'è una rispondenza più stretta che fra questa ed Aurelius. La chiusa di « On striozz », così efficacemente volgare, è la conseguenza artisticamente inevitabile di tutti i particolari che precedono.

Esaminiamo, infatti, la strega.

Ona veggiana esosa,  
Spiossera, avara, tegna, pedoccosa,  
Che per cavà d'on pozz la cros d'on ghell  
L'avarav faa la corda con la pell...

la presentazione è imaginosa più che riflessiva: noi vediamo già anche la sordidezza di quel corpo. Poi il Porta descrive subito la propiziazione, nella quale sviluppa un elemento appena accennato nel Hagedorn — l'ignoranza stupida e superstiziosa — e continua, con nuovi e geniali particolari realistici, la preparazione della catastrofe. La scena è singolare per la mescolanza del buffo col fantasioso (è rischiarata dalla luna piena che, dopo la propiziazione, si nasconde dietro una gran pianta) e per la varietà del comico; infatti il Porta non dà alla sua rappresentazione il solito carattere fra comico e pauroso di queste stregonerie a notte alta, ma esce fuori con qualche tratto satirico inaspettato, e chiude la scena con uno di quei movimenti buffoneschi i quali ne le sue novelle stan quasi sempre benissimo perchè sono intonati coll'andamento di tutta la storia. La strega mette in un pentolino le sette origini della gran fortuna,

Cioè: Pell de roffian,  
Ugora de cantant, reff de socchett,  
Lengua de adulator,  
Gengiv de fornitor,  
Crani de becch content, e on soraoss  
De lader a l'ingross,

e « la ghe dà el foeugh sett spann lontan Cont on sonett de l'avvocat Tappan ».<sup>1</sup>

Mort el foeugh e fornii tutt el striozz,  
La veggia la regœuj  
La sova brava scendera in d'on foeuj;  
La ne fa su on scartozz e el te le mett  
Colda colda in tra el bust e el post di tett,  
E finalment, che la ringrazi anni,  
Notte felice, la va anch lee a dormi.

Così tutta la descrizione acquista una forte intonazione canzonatoria.

<sup>1</sup> C. 42 ha addirittura « Stoppan » che è il vero nome di quel miserabile poeta.

Le occupazioni della veglia hanno la loro ripercussione nel sogno della strega: ed ecco comparirle il diavolo che le promette un tesoro. Questo diavolo non è nè il Belzebub cavaliere del Hagedorn nè il diavolo medioevale, conservatosi ancora orrido nella poesia popolare milanese: <sup>1</sup> è grasso e lustro, con tanto d'adipe che gli serve quasi da calzon. Questo particolare richiama al poeta le tonde figure de' suoi preti; sicchè egli comincia a dire che quel diavolo rassomiglia un po' a quello che fa peccare i priori d'intemperanza, e finisce con osservare che quasi quasi si potrebbe scambiare per un laudese. La trasformazione del diavolo in un ecclesiastico è graduale e tanto più efficace in quanto che sembra involontaria.

Egli conduce dunque la strega nel bosco, ove si nasconde il tesoro. Il cammino ha la varietà vertiginosa dei viaggi che si fanno in sogno e di quelli diabolici. In fine il ritmo s'allenta improvvisamente: vi si sente la meraviglia paurosa che desta il luogo dove si fermano.<sup>2</sup> Il metro in questa novella ha una capricciosità anch'essa diabolica: muta a seconda dell'azione, s'accelera e s'attarda, sosta in una rima baciata quando il Porta vuole accentuar la canzonatura o chiudere una fase del racconto, e sempre abbonda di rime che, o per il loro suono speciale o per la loro disposizione o anche semplicemente per il legame che stabiliscono fra due parole e fra due versi, richiamano continua- e variamente l'attenzione sui motivi comici.

Tutto contribuisce a mettere in risalto la comicità di quel sogno punitore, tutto s'accetra intorno a quell'impressione fondamentale: la natura diabolica e volgare dei due protagonisti, gli atti della strega e quello che la risveglia, il segno di riconoscimento proposto dal diavolo, l'intromissione del poeta ora canzonatoria ora buffa, il suono del verso e del periodo. L'unità di concezione congiunta col cambiamento generale della intonazione e del colorito fanno di questa storia un lavoro originale: ci si vede il Porta poeta popolare e caricaturista impareggiabile dei preti. Il suo diavolo, infatti, è — in parte — la personificazione dell'anima dei suoi ecclesiastici gaudenti che studierò fra breve.

<sup>1</sup> V. CURIOSA BOSINADA *Che apposta mi lo fada Sora i ridiquel novitaa Che inventen in sta Citaa Ascoltela mesee Pavel Che in Porta Comasna GHE' EL DIAVEL*, Milan, Bocchett, an. IX, Repub.; SV, 46. Notevole però che qui il « ciappin » ha la « perucca » come nel Porta ha il « topè ».

<sup>2</sup> V. questo passo riportato nel § III del cap. *Le caratteristiche della poesia del Porta*.

## PARTE TERZA

### I PRETI

#### La religiosità del Porta.

Un'altra delle grandi serie d'argomenti del Porta è la classe dei religiosi. Pochi sono i preti buoni ne' suoi versi: don Alessandro Garioni,<sup>1</sup> il prete che consiglia Ninetta a non abbandonarlo (R, 55-56) — il quale però è quasi solo nominato —, quel curato di buon senso che esorta sura Nunziata a dar marito alla Rosin invece di farla monaca,<sup>2</sup> e don Fruttuos, di cui il Porta ci dà un'immagine viva. Egli fa tra i personaggi de « La guerra di pret » un singolare contrasto (G, II, 58, str. 1-3). Lo vediamo subito nella sua figura piccola e bonaria per il primo verso che gli dedica il Porta: « Quell bon veggett, che scond i man depòs ». Aiuta, senza vantarsene, i deboli e i disgraziati; è, dice il poeta con una frase che riuscendo di lode per quel prete morde nascostamente chi non gli assomiglia, « Prodigh pù de danee che de parer », è rispettato e amato da tutti: « Tutt ghe fan largo come a on car de fen ». Questa conclusione ristabilisce d'un tratto, con una di quelle immagini che rivelano l'indole popolare d'un poeta, il solito tono alla buona del Porta che nella serie di questa sestina elogiativa s'era dileguato. Accanto a don Fruttuos sta il suo cappellano che, « perchè bon fa bon », a forza di stargli insieme è diventato un fior di cristiano. Altri ecclesiastici trattati bene nel Porta non se ne trovano. Ma in una lettera a Vincenzo Lancetti<sup>3</sup> dice

<sup>1</sup> V. il sonetto *Per don Lissander Garion* (C, 184-185) notevole solo per una certa popolare vivacità d'immagini, e *Madrigal* (G, I, 48) che è uno scherzo scipito.

<sup>2</sup> *Sura Nunziata* (C, 213). Di buono questo sonetto diluito non ha che la gravità canzonatoria dell'ultimo verso.

<sup>3</sup> V. BARBIERA, *Immortali e dimenticati*, Milano, L. F. Cogliati, 1901, p. 205.

che quando ne incontrava qualcuno buono, lo riconosceva volentieri; e in un frammento<sup>1</sup> osserva che di «frati» ve n'è di buoni e di cattivi. Dunque non era un mangiapreti arrabbiato: ma l'aver egli lodato qualche religioso implica che fosse qualcosa più d'un credente, che fosse un buon cattolico?

1.

Che fosse un credente è certo anche per chi abbia letto soltanto «On funeral» (P, 152-156). Che fosse anche un buon cattolico non si può affermare: <sup>2</sup> la sua satira anticlericale deriva, oltre che da considerazioni morali, anche dal razionalismo del tempo. Qui occorre prendere in esame la figura di san Francesco che il Porta dipinse in «Fraa Zenever», e quella di fraa Diodatt: due personaggi che meritano d'esser considerati minutamente anche dal punto di vista artistico. San Francesco (P, 56-65), e per la familiarità colla quale lo tratta il Porta, e per trovarsi vicino a Zenever — frate tutt'altro che serafico —, esce da la novella milanese perfettamente trasformato. Ciò si vede fin dal principio, quando il Porta dice che la beatitudine che ora quei due godono in cielo «L'han quistaa insemma in l'istess lœugh tutt duu, Vun con l'offizzi, e l'olter col cazzuu». Peggio subito dopo, quando il poeta afferma che anche lui come i frati del tempo avrebbe amato di più fraa Zenever, «Perchè in convent almanca fraa Zenever Quejcosa el ghe portava per la fever». Dunque per il Porta i divini insegnamenti di san Francesco pare non abbiano un gran valore. Peggio ancora quand'egli irride i suoi ardori mistici osservando che san Francesco poteva ben cantare in coro «Sira e mattina fin che l'eva stracch», perchè intanto fraa Zenever andava questuando e quindi «L'eva franch l'interess de la buccolega». Questo è, non uno scherzo, ma una manifestazione scherzosa della tendenza al razionalismo. Si potrebbe obiettar che l'ideale è spesso canzonato dagli umoristi e che questo non implica di necessità che essi lo disprezzino; ma bisogna osservare che nella storia di fraa Zenever non c'è nessuno di quegli indizi che negli umoristi ci mostrano che questi ridono non per disprezzo ma per temperare il sentimento. Proseguiamo infatti nella storia: Zenever guarisce il suo malato, e san Francesco, sbalordito, «el sciamava di e noce» — si noti la comicità di questa determinazione temporale — «*Integram horum Opto silvam habere Iunip[e]rorum*». Fu già osservato (B, 122, n. 8) che questa è la traduzione d'un passo dei

Ora v. anche SALVIONI, *Lettere di C. P. a Vincenzo Lancetti*, Arch. stor. lomb., XXXV, 342-343.

<sup>1</sup> *Portiana inedita e frammentaria*, Per nozze d'argento GAETANO CRESPI e Palmira Lucca, Milano, Combi, 1909, XII, 12.

<sup>2</sup> GIUSEPPE FINZI esagera affermando che il Porta era «dedito a pratiche religiose» (*Lezioni di storia della letteratura italiana*, Torino, Loescher, 1891, IV, 114).

«Fioretti»: <sup>1</sup> ma in questo libro manca la determinazione temporale. Proseguiamo ancora: il padrone del porco che Zenever ha amputato per compiacere il suo malato, va da san Francesco e si lagna con tanta arroganza

che a no sfondagh tutt dò i ganass  
Gh'è vorsuu la pascienza e l'umiltà  
D'on sant pacifegh come on sant Franzesch:  
Se l'eva sant Ambroeus, el stava fresch!

Si vede che quest'umiltà va poco a genio al Porta: quel «sant pacifegh» è più una canzonatura che una lode. Tanto più che segue una strofe in cui quest'umiltà è mutata dal Porta in astuzia di diplomatico che promette e non mantiene. San Francesco lascia parlare il padrone, «El ghe lassa con flemma svojà el goss, *El compassiona el stat del sò porscell*» — io ripenso all'amore di san Francesco per tutte le creature —, e spinge con garbo l'offeso verso la soglia «Promettendegh on mondo de bej coss», e finalmente gli chiude la postierla in faccia.<sup>2</sup> Poi san Francesco si rivela per un minchione perchè da solo non sa cavarsi d'impiccio; sicchè, per ispirazione di Dio — particolare che in un componimento così poco religioso è un'ipocrita unzione —, raduna i suoi e «in ton patocch» espone il caso. Zenever si difende, e san Francesco risponde: — Le tue ragioni sarebbero ottime in cielo; ma in terra è un'altra faccenda —; questa distinzione non si confà con l'assolutezza di principi che deve avere un santo. Il peggio è ch'egli finisce con lasciare a Zenever la cura d'aggiustare il pasticcio: sicchè san Francesco non ha nè autorità nè mente atte a governare i suoi frati. Il Porta fa la parodia del santo ora apertamente ora senz'averne l'aria; ora con una parentesi di cui sfugge ad una lettura affrettata il significato canzonatorio, ora con una rappresentazione che pare oggettiva perchè è senza commenti ma altera intimamente la natura del santo. A questa caricatura il D'Ovidio non dà nessun significato serio (l. c., 117): ma a me sembra si possa ravvisare in san Francesco l'immagine d'uno dei frati ipocriti e grossi contemporanei del Porta, e inoltre il segno dello scetticismo del poeta di fronte alla miracolosa vita di san Francesco. Questo non è che l'indizio d'un fatto più generale, cioè dell'incredulità del Porta di fronte a tutto quel che di soprannaturale s'è venuto formando attorno alla primitiva e semplice credenza in un Dio. Di questo troviam la conferma in parecchi luoghi del Porta e specialmente in «On miracol» e nella storia di fraa Diodatt. «On miracol» (C, 507-513) ha due aspetti che potrebbero sembrare opposti, poichè da una parte riesce alla con-

<sup>1</sup> V. I *Fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de' suoi frati*, a cura di G. L. PASSERINI, Firenze, Sansoni, 1903, p. 203.

<sup>2</sup> FRANCESCO D'OVIDIO ricorda a questo proposito l'abilità con cui nel Manzoni «il guardiano del convento ove s'era rifugiato Ludovico, manda in pace il fratello dell'ucciso» (*Discussioni manzoniane*, Città di Castello, S. Lapi, 1886, p. 118).

danna del culto senza religiosità, e dall'altra a la parodia di Gesù, della sua corte e de la Vergine che difende un giovane lussurioso perchè ha osservate le pratiche del culto. Ma questa contraddizione è solo apparente: la condanna del culto senza religiosità implica — per quel che sappiamo del Porta — la credenza in un Dio; la parodia della corte celeste implica la negazione della mitologia cristiana.

II.

Veniamo alla storia di fraa Diodatt (G, I, 63-68). È un argomento mistico svolto con particolari realistici: di qui — per il rispetto religioso — il razionalismo, — per il rispetto artistico — la comicità. Siamo di fronte ad un componimento adatto per il tema al misticismo d'altri tempi, ma svolto con tipi di frati contemporanei al Porta: onde un contrasto che si esplica, non solo in un anacronismo, ma anche in una lotta di temi, d'insieme e di particolari. Il Porta apre il racconto con una caricatura, facendoci ridere subito col contrasto dell'accento materiale col fatto spirituale e insistendoci su: fraa Diodatt, guardiano dei zoccolanti,

Ammalastant el pes del fabrian  
E de cinq brazza in rœnda de trippott  
El stava tutt i nocc sospes in l'ari  
Paricc ôr in sul fa d'on lampedari,

ma non aveva sostegno: stava abbandonato a sè stesso come una bolla di sapone: si noti l'immagine aerea per quel frate panciuto. E si osservi la differenza fondamentale fra il racconto del Porta e quello degli uomini che credono in tali miracoli: questi non vedono i particolari fisici, che toglierebbero la solennità del fatto e rivelerebbero in loro quell'incredulità che manifesta invece il Porta sotto forma di credenza ingenua: «Miracol ch'el sarav gross in ca mia, Ma che in di Fraa l'è ona mincionaria». La manifesta anche colla descrizione materiale dell'estasi: una sera cantando vespro in mezzo ai frati, si leva su bel bello, «cont on faccin Mostos, com' el scisciass on busecchin». La descrizione continua colla stessa precisione minuta con la quale si potrebbe descrivere il volo d'un uccellaccio, ed è notevole, non solo come procedimento parodico, come contrapposizione intenzionale ai particolari delle estasi ritratte da religiosi, ma anche come prova della lucidità della fantasia comica del Porta. Allora: «Fœura i Fraa tucc in troppa a la serenina Per vedè el vol de sova reverenza». Com'è fuso il lirico col comico! Il cielo sereno e l'estasi; quella schiera di frati che corrono, quella goffa mole e il volo. «Ma per quant corren, riven malapenna A vedel grand pocch pu d'ona carsenza». Qui s'intrude anacronisticamente il poeta con un particolare realistico: «Deffatt quij di pee dolz come sont mi E quij cont

el cuu grev han seusaa inscì». Poi con una comicità più nascosta parla dell'assenza di fraa Diodatt e allude ad un suo buon effetto pratico: non si doveva più spendere per il suo mantenimento. I frati non san capacitarsi di quella sparizione: «Resten i Fraa ogni tratt coi œucc per ari Locch, e mincion pussee de l'ordenari». E, pettegoli e maligni, commentano quell'estasi di cui fraa Diodatt non è degno, tanto più che utilità materiale egli non ne ha mai recata al convento: non capiscono gli interessi dello spirito.

Scomparso Diodatt, fanno un altro guardiano e lo scelgono con un criterio singolare, che è una delle trovate geniali de la fantasia comica del Porta, perchè non è soltanto un elemento di parodia, ma è anche un particolare che dipinge l'ignoranza e la bassezza di quelle anime: scelgono per guardiano un frate ancor più panciuto di Diodatt e, per impedirgli d'involarsi, chiudono con inferriate i finestroni. Così è compiuta l'interpretazione materiale del miracolo. La religiosità di questi frati è quella de la peggiore specie, la religiosità degli uomini che non sono più perfettamente ignoranti e non sono ancora colti: sicchè essi non hanno nè la profonda religiosità istintiva dei primi, nè quella ragionevole e illuminata dei secondi: mescolano alla superstizione di quelli la freddezza di questi.

Centododici anni dopo avviene un caso stupefacente che il Porta racconta a perfezione, se non si badi alla parentesi che guasta il senso di sbalordimento:

De li cent dodes ann (sentii sto cās  
E restee li de stucch se sii cristian)  
Intant che i Fraa scennand in santa pās  
No pensaven che al mond ghe fuss on can,  
Senten invers la porta del Convent  
On malarbetto scampanellament.

Notate lo stupore solenne di questo verso e di questa chiusa che segna la fine della prima fase del fatto e, colla pausa che necessariamente la divide da la strofe seguente, rende quell'attimo di sospensione in cui rimasero tutti i frati che stavan beatamente e obliosamente pacchiando. Corre ad aprire il portinaio, vede che è un frate: «Benedicite, el dis (razza de muj S' cioppa i fasœu de fā tant cattabuj?)»: il contrasto subitaneo fra quel che dice e quel che borbotta, mostra ad un tempo l'ipocrisia del mestiere e la volgarità di quell'anima, ed è d'una realtà sorprendente. Il nuovo venuto va avanti, come uomo pratico, verso il refettorio e vi capita dentro, come chi in un'osteria sbaglia l'uscio «dopo vess staa a pissà» e si trova in mezzo a tutt'altra compagnia dalla sua «Cantand cont i colzon mezz de lazzà». Così il Porta d'un frate uscito dall'estasi. Avverte anche che ha il vestito a brandelli, cioè che in quei centododici anni gli s'è logorato: come l'anima del Porta è lontana dal meraviglioso del fatto! Quell'apparizione è così sorprendente che i frati tralascian persino di mangiare; il guardiano s'arrampica sul tavolo

e, credendo ad una gherminella diabolica — altra stoccata alla superstizione dei religiosi, intenzione volteriana che uguaglia l'effetto d'un miracolo divino a quello d'un'apparizione demoniaca —, trincia per aria un gran crocione e domanda al nuovo venuto chi egli sia. Questi comincia con borbottare e finisce con dire: « Me senti tant balord, Che se nol fuss che seva chi insci arrent Credarev squas d'avè fallaa el convent ». I frati gli gridan dietro credendolo matto. Finalmente si scopre chi è. Allora, gran cambiamento di scena: i frati s'inginocchiano e gli domandan perdono. Egli perdona, cena, si confessa, dorme, muore, torna in paradiso: così, colla stessa rapidità con cui io racconto: « E i Fraa in memoria en fan l'anniversari Con dò pittanz de pù de l'ordinari ». La mistica storia finisce con una nota gastronomica, con una satira alla voracità dei frati: satira contemporanea, come tutta quella a la loro ignoranza ed alla loro volgarità, perchè il Porta citando la sua fonte dice: — A pagina duecentosettantacinque del Prato Fiorito<sup>1</sup> si trova « Sta cossa frusta, che par sempre noeua » —.

### III.

Dunque la religiosità del Porta non ammette nè l'ascetismo nè le sue meraviglie. Com'egli tratti Gesù e la corte celeste vedremo:<sup>2</sup> si può osservare che in fondo quei divini personaggi non sono che i rappresentanti dei preti; ma è certo che un uomo che creda profondamente in Gesù non si permette di quegli scherzi,<sup>3</sup> nè si permette quest'altro d'un sonetto per monaca fatto in collaborazione col Grossi: — Perchè la signora Mariannina rinunzia al mondo? Perchè è brutta? Perchè è povera? No: per « on petitt de quell là sù, Che vedend on boccon de robba fina Giusta per quest el vœur pippassel lù » (B, 436-437) —. Questa chiusa è ad un tempo irriverenza verso il Dio dei cristiani e satira della monacazione.

Nemico delle pratiche religiose il Porta era stato fin da ragazzo (B, IX). A Dio aveva sempre pensato poco: ancora alla fine del 1815 scrivendo alla moglie diceva che egli « incomodava assai rare volte » il Signore (B, XXXIII). Probabilmente mutò un poco verso la fine della vita; ma, se il Grossi cantò che una volta mentr'era gravemente infermo, allungò

<sup>1</sup> Ho cercato a lungo inutilmente l'edizione citata dal Porta. Ho visto quella del 1542, ma non vi ho trovata questa storia: del resto è un tema diffusissimo. — Il Salvioni mi assicura che nei manoscritti di questa novella vi sono altre due strofe (già riprodotte in B, 136, n., colla lacuna d'un verso ora rinvenuto dal Salvioni): ma mi sembrano inutili.

<sup>2</sup> V. più avanti, al § I del cap. *Irreligiosi*.

<sup>3</sup> Opinione già espressa da RODOLFO REXNER nell'ampia recensione a B, in *Giorn. stor.*, 5449.

il braccio « A cercà tastonand el crocifiss » (G, II, 220, str. 4), il motto del Porta a monsignor Tosi che stava per confessarlo (B, LXIII) dimostra che nemmeno negli ultimi giorni non era diventato un cattolico esemplare, e la stessa ottava « Religion santa di mee vice de ca », fatta conoscere nella sua interezza dal Salvioni (SG, 320\*), non contrasta con quest'affermazione. Sul mutamento avvenuto probabilmente nella coscienza religiosa del Porta avrebbe potuto influire il risveglio del sentimento religioso che s'accompagnò col sorgere del romanticismo: si pensi al Manzoni, al Di Breme, al « Conciliatore » che non dispregiò mai la religione.<sup>1</sup> Ma, se anche quest'influenza è ammissibile, è certo però che con essa coesistette nel Porta almeno un po' del volterianismo che, come fu osservato,<sup>2</sup> perdurò in altri romantici lombardi.

Certo il Porta credette sempre in un Dio; ma la sua satira anticlericale ebbe un carattere morale più che religioso, nacque più dallo sdegno contro l'ipocrisia degli ecclesiastici che dallo sdegno contro la loro irreligiosità.

### I preti de « La nomina del cappellan ».

#### I.

C'è nella satira ecclesiastica del Porta un gruppo di preti i quali sono anch'essi, come Ninetta Marchionn e Giovannin, comici e pietosi ad un tempo. Ma il modo come son rappresentati differisce un po' dal tono col quale il Porta racconta le vicende di quei tre popolani, perchè quegli ecclesiastici sono altrettanto satireggiati quanto compassionati. Quindi, qualunque siano i difetti di questi reverendi de « La nomina del cappellan »,<sup>3</sup> non possono esser considerati insieme con gli altri preti solamente satireggiati. Don Glicerì, il prete della marchesa Paola Cangiasa,<sup>4</sup> è morto d'una peripneumonia buscata nel condurre a spasso la cagnetta Lilla; a don Galdin, per avere schiacciato il codino di questo nobile animale durante l'elevazione,

Gh'è toccaa li al'altar del pret cojon,  
E el sò bon tibi, appenna in sacrestia,  
De mett giò la pianeda, e trottà via.

<sup>1</sup> EDMONDO CLERICI, *Il « Conciliatore », periodico milanese (1818-1819)*, Pisa, successori fratelli Nistri, 1903 (negli *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa - Filosofia e filologia*, vol. XVII), p. 36.

<sup>2</sup> EGIDIO BELLORINI, *Il « Conciliatore »*, nella *Nuova Antologia* del 1° febbraio 1904, p. 425.

<sup>3</sup> Seguo il testo dato dal SALVIONI, in un saggio fuori commercio della sua edizione critica (s. d., ma Milano, Hoepli, 1909).

<sup>4</sup> G, II, 14 ha « Travasa », che è dunque una delle felici correzioni del Grossi al Porta.

Ciò non ostante, appena il primo agonizza, arriva un nugolo

De Reverendi di busecch schisciaa,  
Per vedè de ottegni la bona sort  
De slargaj feura in læugh e stat del mort.

Qui il procedimento comico per cui il Porta coglie dei fatti il lato più visibilmente materiale, non basta a soffocare la compassione. Di don Galdin e di don Glicerì il Porta conosce soltanto la fine e quindi può solo compassionarli, pur non sottraendosi a quel senso vivo di comicità che gli fa veder quest'elemento anche nei fatti dolorosi e glielo fa talora apparir più evidente che l'elemento triste, come qui dove, avendo colto il contrasto fra la gravità delle conseguenze e la frivolezza delle cause, ride più che non s'addolori: ma cogli altri preti, cioè con quelli che concorrono al posto vacante, è ad un tempo severo e pietoso. Li compatisce perchè vede in che penose condizioni si trovano: sicchè la sua satira mira piuttosto ai nobili che li maltrattano. Ma egli non resta per ciò dal rilevar la mancanza di dignità in quei preti che son disposti a qualunque umiliazione pur di trovar chi li sfami: la loro anima piccina, incapace d'una vita eroica, si cura solo del ventre, al punto che essi sopportano di non esser rispettati, in vista d'una buona tavola, e si rallegrano quindi della morte d'un compagno perchè lascia un posto vuoto. Perciò accorrono a nugoli per la nomina, di lontano, anche dai monti; giungono come un volo di corvi che si disputano un cadavere. Sono sporchi e male educati. Fanno «toilett con la bauscia», hanno le unghie orlate di nero, un «tanf indoss De sudor de sottsella e de soletta», «Certe lenden sui spall, cert collarin Che paren faa de feudra de salamm», come il «collaruccio sudi-cilestrino» del pedagogo alferiano.<sup>1</sup> Sono loquaci come donnicciuole, bociano senza rispetto per la casa della marchesa come per quella del Signore. Alcuni sono così ignoranti che non san tener la penna in mano; uno è così arrabbiato giocator di primiera che vi impegna le esequie un mese prima di farle; tutti hanno un'anima da coniglio e sono dinanzi alla marchesa, come dinanzi al suo maggiordomo, vilmente sottomessi.

## II.

La loro condizione mi ricorda quella di don Raglia da Bastiero (ALFIERI, *l. c.*): sono infatti anch'essi poveri ciuchi. Il Conte guarda d'alto in basso quel disgraziato maestro e lo stima meno del suo cocchiere; don Raglia, affamato, accetta tre scudi di mensile, abiura il *velle* e il *nolle* e si piega a dare a' suoi discepoli la sciocca educazione impostagli dal Conte. Qualche cosa di simile accade ai pretoccoli del Porta, i quali sono

<sup>1</sup> *Opere*, Torino, G. B. Paravia e Comp., 1903, IV, 66, *L'educazione*, v. 3.

in condizioni analoghe a quelle de le quali già prima dell'Alfieri si lamenta il Passeroni dicendo che a' suoi tempi un ricco non si degna di spendere per un maestro quel che spende sovente per un vestito, e che «Tra un aio, e uno staffier per l'ordinario Non si fa mica troppa differenza»; deve far da pedante, da segretario e da buffone.<sup>1</sup> Anche l'abate Angelo Maria Labia domanda:

Le diga, se in sto di ghe sia divario  
Tra una persona sacra e un servitor,  
Che forse assae più l'à de salario.<sup>2</sup>

E prima ancora il Maggi rappresenta nel «Barone di Birbanza»<sup>3</sup> un maestro di musica trattato come un servo dalla monaca donna Sulpizia, superba come una dama male allevata. Il Porta continua e rafforza la tradizione con un capolavoro.

Mentre gli aspiranti chiacchierano, giunge il maggiordomo che fa loro un rabbuffo collo stesso tono col quale lo farebbe ad un gruppo di ragazzi: nessuno osa fiatare. Poi egli dà loro le istruzioni con parole insultanti e colla familiarità irritante dell'uomo volgare che si compiace d'abbassare al suo livello persone che occupano un posto sociale più elevato del suo. Traccia loro un quadro della vita che dovrebbero condurre come cappellani: tavola buona, ma — quando ci sono invitati — comune coi servi; messa breve, per non far perdere alla marchesa il suo tempo prezioso, e detta all'ora che piace al suo capriccio quotidiano; la sera il rosario, da sostituirsi col gioco dei tarocchi quando manca il quarto nella compagnia della padrona — e qui chi non sa giocare se ne va —; compiti, messaggi, commissioni anche con fagotti o pacchi, custodia della cagnetta, corse dal sarto, dalla modista, dal parrucchiere, tutto un complesso di attribuzioni parte facchinesche e parte mondane; infine, sottomissione assoluta. Tutto questo fa del cappellano un parente prossimo di tre altre istituzioni del settecento ozioso e frivolo: il maestro di casa, il cavalier servente e il parassita. Infatti per la sottomissione pecorile quell'ecclesiastico mi ricorda anche l'anima servile degli scrocconi goldoniani, per esempio di Ferdinando che «giuoca a tutto, è sempre allegro, dice delle buffonerie, mangia bene, fa onore alla tavola, soffre la burla, e non si ha a male di niente».<sup>4</sup> Anche il cappellano deve saper giocare, «rid e fa el ciall» e «No passà la stacchetta in del respond». Ognuno di questi obblighi dirada le file. Nel discorso del maggiordomo il Porta mette in rilievo molti difetti dei preti; abbonda in particolari realistici per togliere a questi ogni aura spirituale; ma tutto ciò non fa senza una compas-

<sup>1</sup> *Il Cicerone*, Venezia, Remondini, 1756, tomo II, c. XXIX, str. 77-78.

<sup>2</sup> *Arringa al Senato sul decreto di abolizione de' frati dell'anno 1767*, vv. 14-16 a p. 104 del vol. X della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto veneziano*, Venezia, tipografia di Alvisopoli, 1817. Sigla CV.

<sup>3</sup> Atto I, sc. 12, CM, II.

<sup>4</sup> *Le smanie per la villeggiatura* I, 4, ediz. Pasquali, tomo XI.

sione che è soprattutto evidente nel modo com'egli ritrae il loro contegno di fronte al discorso del maggiordomo. Molti se ne vanno, l'uno dopo l'altro, silenziosamente, cercando quasi di nascondersi, parecchi addolorati o vergognati di non saper prestar gli uffici richiesti, pochi sdegnati, tutti rimpiangendo il posto perduto; quelli che restano, rivelano le condizioni della loro anima colla smorfia di chi trangugia un boccone amaro. Già il discorso insultante ed imperioso del maggiordomo ci aveva suggerita l'immagine di quella folla di preti, ascoltatori silenziosi e rassegnati, che si storceno un po' sulla sedia e pensano: — *Domine, fiat voluntas tua* —. Alla fine del discorso, « Stremii, sbattuu, inlocchii come tappon, Quij pover pret s'hin miss tra lor in creuce »; dopo quel silenzioso consiglio *in extremis*, la compagnia si riduce ad una mezza dozzina. Noi sentiamo che essi fuggono perchè non sono così ben educati da conformarsi ad alcuni dei precetti del maggiordomo, ma anche perchè temono che la marchesa sia peggiore del maggiordomo. Ecco, infatti. Arrivano la marchesa e la cagnetta: uno degli eroi rimasti è cacciato per aver tentato una pedata contro la Lilla ringhiosa; altri due che conosciamo solo per i loro nomi ridicolamente sonanti, immagini di facce larghe, « Don Tellesfor e Don Spiridion », sono licenziati per non aver saputo frenare una risata di fronte ad una mossa buffa della marchesa. Dei tre che restano, don Ventura « On Pretoccol brutt brutt che fà pagura », il più umile fra quei conigli, fa prova della sua sommissione lasciando che la Lilla gli s'arrampichi su per le gambe:

Don Ventura, che l'eva in trà quij trii  
El pussee bisognos del benefizzi,  
El stava li drizz drizz, stremii stremii,  
Per pagura de fass quai pregiudizzi:  
El sentiva a slissass quij pocch colzett,  
Eppur, pascienza! el stava li quiett.

Ai tempi del Porta il Foscolo scriveva: il papa ha « sotto di sé ministri, che per tutta l'Italia fanno e da maestri di casa, e da servitori, e da favoriti, e da bertuccioni, e spesso altri mestieri che il rispetto, non che alla Religione, a me stesso mi vieta di nominare ».<sup>1</sup> « I preti... sono la più parte poveri e costretti a vita servile, spregievole ».<sup>2</sup> Dunque erano anche per il Foscolo degni di disprezzo e di compassione. Di questi uomini il Porta dovette conoscerne parecchi: per esempio il poeta milanese Carlo Alfonso Pellizzoni.<sup>3</sup> Il cappellano era un servo che diceva messa e nel suo gregge non vedeva che i signori, come si lagna il Pellegrini:<sup>4</sup> per la sua sommissione teneva il posto che allora il

<sup>1</sup> Frammenti di storia del regno italico, in *Opere*, Firenze, Felice Le Monnier, 1850, V, 284.

<sup>2</sup> *Della servitù dell'Italia, Discorso secondo*, in *Opere*, V, 219.

<sup>3</sup> Per la sua vita v. specialmente le pp. 7-8 di *L'episodio della «Prineide» e il poeta milanese C. A. P.*, del SALVIONI (Estratto dall'*Arch. stor. lomb.*, a. XXXV, fasc. XIX).

<sup>4</sup> V. *Vorrevv cantà ona Bosinaa Su cert abus del temp passaa*, s. d.; Bosinade, Ambr. S. L. D. I. 55 (Sigla L).

cane, salito a più alti destini, gli aveva lasciato libero; lo mortificavano senza riguardo i padroni, lo trattava a tu per tu il servitorame che non è mai così insultante come quando tratta da compagni e senza ingiuriarli gli uomini più elevati di lui. Quindi si capisce che la scelta del cappellano della marchesa sia caduta sul più scimunito della compagnia. Eppure questo don Ventura è il prete descritto dal Porta con maggior compassione.

Il pensiero che salta fuori da questo lavoro, senza che il Porta vi accenni menomamente, è questo: Se i preti son maltrattati, la colpa è — oltre che dei nobili — anche di quei religiosi che non han tali virtù da impor rispetto. Ma in questo quadro di vita la parte più potente è la nobiltà, e il clero è costretto ad accettare i patti: il debole, vinto, è sempre compassionevole. Perciò l'umorismo che il Porta diffonde sugli ecclesiastici di questo lavoro, è pietoso. La colpa dei nobili menoma quella dei preti. La pietà sorge dal contrasto delle due satire, naturalmente. Il Porta, che viveva in mezzo a quei preti, doveva pur vederne insieme col profondo abbassamento morale la tristissima condizione sociale ed economica, che era come una punizione naturale dell'abiezione in cui s'eran lasciati cadere. La pietà de « La nomina del cappellan » basta a mostrar la sua imparzialità nella satira ecclesiastica.

## Crapuloni.

### I.

I preti satireggiati dal Porta senza compassione sono numerosissimi e anche più sarebbero se egli avesse svolto i motivi che lasciò appena accennati in parecchi frammenti (SM). Cominciamo dai crapuloni, cioè da quelli pei quali, come per gli aspiranti alla cappellania Cangiasa, il supremo interesse è quello del ventre. Divido questi ecclesiastici in piccole schiere a seconda del vizio che li contraddistingue e forma a volta a volta il centro dell'ispirazione del Porta, ma osservo che il fondo comune del loro carattere è l'irreligiosità. Così è tutt'altro che un buon discepolo di Cristo don Vittor, dal naso scarlato, frequentator d'osterie, che ha, dice con maliziosa irrivenza il Porta, il dono di Dio d'aver sempre sete:

L'è staa pret, poeu soldaa, poeu ancamò pret,  
Comich, fraa, vicciurin; l'è torna adess,  
Fin che nol gha de mej a di di mess.<sup>1</sup>

Qui, come in genere in tutto quel che scrisse il Porta, la satira non nasce dalla riflessione, nè, come già osservava il Nencioni,<sup>2</sup> si esprime

<sup>1</sup> *La guerra di pret*, G, II, 59, str. 4.

<sup>2</sup> *L'umorismo e gli umoristi*, nella *Nuova Antologia* del 15 gennaio 1884, p. 200.

-coll' « accigliatura burbera » e colle « retoriche frasi del letterato satirico »; ma si manifesta con quel procedimento proprio della caricatura, per cui d'una persona si mettono in rilievo solo le linee deformi, e col sorriso col quale il Porta compie questo lavoro dando alla sua osservazione un tono che non è quello della rappresentazione oggettiva. Del corpo di don Vittor conosciamo una sola parte: il naso scarlato, l'unica che importi, perchè è quella nella quale si rispecchia meglio la sua anima; della sua vita conosciamo solo quel dono d'aver sempre sete e quel passar di mestiere in mestiere. Il Porta sorride ironico e passa oltre; ma quel sorriso basta perchè don Vittor ci viva dinanzi come un uomo che fa il mestiere del prete e serve *Domino in laetitia*.

Gli posson bene stare a fianco nella schiera de « La guerra di pret » i due reverendi che paion fratelli — noti solo per due particolari fisici che ne dipingono le due tendenze, tutti sbrodolati d'unto e co « l'mostacc con su el tarter di vassij » (str. 1) — e don Tadee, « Nome rotondo, largo di battuta, e da gente posata e ben pasciuta », direbbe il Giusti. Don Tadee ha una « trippa Che ghe sgiaffa i gallon » (57, str. 1); quest'unico particolare fisico ne rispecchia interamente l'anima: infatti

el se n'impippa  
De tutt i sgenadur del galatee:  
El mond l'è sò de lù, el lassarav còr  
Anch in presenza de l'imperatòr.

Quest'ultima rima ha la rotondità di quel corpo e il gonfio votame di quell'anima.

In quella riunione c'è un altro prete che era predestinato già dal nome e dalla nascita: don Mansuett, figlio del cuoco d'un monsignore, sicchè « l'entremè de so pader e i polpett » gli hanno procurato ben presto un beneficio, poi un posto in seminario, « pœu ona cura E per ultem on fior de prevostura ». Il Porta osservando con un'apparente innocenza il fatto, beffa anche quel monsignore che aveva un tale debole per i buoni bocconi, da premiar la virtù gastronomica del padre avviandone il figlio per la carriera ecclesiastica. Don Mansuett, oltre che mostrarsi colla ghiottoneria degna della sua nascita, si dà bel tempo, si accaparra avidamente quante più funzioni può, e fa il vanesio: una delle sue passioni è andare in giro « per fa' adoss ai picch la gibigianna Con quel topazz in did largh ona spanna » (56, str. 3-4). Così il Porta sostituisce al biasimo la rappresentazione del vizio in azione, guardato da un punto di vista singolare e considerato in modo da suggerir l'immagine d'un bambino che si diverte: questa fine suggestione che mette in contrasto la mole del corpo di don Mansuett colla piccineria di quell'atto, basta a distrugger la sua dignità.

## II.

Il più fortunato di questi crapuloni è don Pasqual,<sup>1</sup> « Omm de gran pes in qual se sia maniera », insinua il Porta con un'allusione che si comprendeva bene anche senza l'aggiunta « Tant a toell de la part spiritual, Come a toell de la part de la stadera »: spiegare un'allusione è toglierle l'efficacia. Dicevo che don Pasqual è il più fortunato dei crapuloni del Porta: infatti quell'aria di beatitudine che si diffonde sulla faccia d'un uomo ben pasciuto, gli ha valso la fama di santo. « El s'eva » — scrive il Porta con uno di quei rapidi ravvicinamenti che egli fa di tratto in tratto mostrando con un fuggevole sorriso quanto finto sia il sussiego del suo racconto — « El s'eva quistaa el nomm coi sœu sudor De sant e de paccion de prima class »; ma qui, anzichè accontentarsi del breve ravvicinamento, continua nei versi seguenti la mescolanza del sacro col profano, che vuol parere sbadata, e riferisce impassibile la leggenda mista assurdamente di mondanità e di religione formata su don Pasqual:

Tant che paricc credeven ch'el Signor,  
Giusta in l'ora del chilo e del sognett,  
El le mettes a part di sœu secrett.

Qui c'è anche la satira dei beati credenti: ma la vedremo poi a proposito delle due dame che tengono in casa quel prete. Altro vantaggio che deriva a don Pasqual:

A bon cunt col conzett ch'el se godeva,  
Soa Reverenza l'eva dispensaa  
Da ogni att de creanza, anzi el podeva  
Ronfà tutta la santa podisnaa,  
Senza pericol mai, che i dō lustrissem  
Ghe dassen del villan porch solennissem.

Il Porta è venuto gradatamente cangiando il suo atteggiamento di fronte al reverendo: prima il sorriso del ravvicinamento, poi l'insulto velato sulla mala creanza, infine la rima baciata e quei colpi sonori delle due tronche dell'ultimo verso: la strofa si fa a poco a poco più piena, finchè diventa largamente sonora e volgare come la figura ch'essa dipinge. L'aureola di santo è scomparsa: restano un'epa ed un faccione.

Don Pasqual, naturalmente, sfrutta la fama che s'è fatta, non sa come; poichè è rozzo, ma furbo di quella furberia che hanno altri preti del Porta, cioè di quella furberia elementare che consiste nel cogliere il destro che ci offron gli ignoranti per fare i nostri interessi. Un dopo pranzo che è meglio impinzato del solito, fa dormendo dei versacci e delle smorfie tali che, quand'egli si sveglia « torber come on òrs », vede

<sup>1</sup> *Ona vision*, B, 168-174.

le due dame tutte spaventate: allora annunzia con un candore — grottesco nella sua faccia da bestia in digestione — e ad un tempo colla stessa espressione con cui direbbe d'essere arrivato da un paesello vicino: « Che se consolen, Marchesinn, ... Che rivi adess adess dal paradis ». Racconta ciò che ha visto: fra l'altro tanti santi « de fann lecc ai cavaj ». Parla di cose del cielo come delle più umili faccende quotidiane: si noti l'enormità della sproporzione fra l'uomo e la sua fama. Ed ecco impegnarsi fra il prete e le dame un discorso sul paradiso, così dimesso che basterebbe il tono, non che il contenuto, a mostrar le intenzioni del Porta. Don Pasqual ha visto in paradiso l'Alferi, il Parini, già incielato dal Monti insieme col Mascheroni, un pescivendolo, il Metastasio, l'oste di un albergo di Milano: qui si rivela grosso nella mente come nell'epa: il Porta mostra che quell'uomo è assolutamente incapace di cose ideali, facendo sì che egli particolareggi su quel che ha veduto invece di parlarne da estasiato, e si fermi a nominar solo persone contemporanee o quasi, e accanto a grandi ricordi piccoli uomini, che trasportan nel paradiso il mondo piccino e volgare della realtà e sono come il riflesso della natura crapulosa del frate.

Ho messo don Pasqual fra i crapuloni, ma avrei potuto metterlo anche fra gli ignoranti: il suo corpo è in relazione diretta colla sua anima. I grandi artisti credono spesso in questa corrispondenza.

Anche più formidabile divoratore di don Pasqual è fraa Sist de Fabrian: quel « de » che introduce tutt'altro che un titolo di nobiltà, fa presentire chi sarà costui. È colpito dalla più gran disgrazia che possa toccare ad un divoratore: ha perduto l'appetito e si consuma per una causa misteriosa fra le cure di fraa Zenever. Questi, visto che i medici non san guarirlo, ricorre all'omeopatia e gli prepara manicaretti fini e buoni bicchierini di vin vecchio, « Propi de quell che scuffien tra de lor Quand fan capitol i defnitor », dice il Porta con quella sonorità di rima, di parola e di periodo che adopera quando vuole ottenere il riso colla solennità. Fraa Zenever abitua fraa Sist ad aver tutto ciò che desidera; un giorno costui vuole un peduccio di porco: quindi succede il fatto che dà origine a la novella (P, 56-65). La comicità di questa malattia consiste nella sua singolare affinità col carattere dell'uomo che ne è afflitto: si tratta d'un frate crapulone che cade malato perchè ha bisogno d'un vitto più squisito del solito.

### III.

La satira del Porta alla ghiottoneria degli ecclesiastici, come indirizzo di pensiero è così vecchia e così trita che non si finirebbe d'indicarne gli antecedenti. Al più si può ricordar qualcuno dei satirici più vicini; Bartolomeo Dotti che ne « La Quaresima » osservava:

Io non so se i preti abusano  
Del digiuno i santi riti,  
So che i laici ben gli accusano,  
Che son lupi, e parassiti.  
Che sebben della quaresima,  
Verbi grazia, son gli artefici,  
Non osservan la medesima  
Cardinali, nè Pontefici,<sup>1</sup>

e ritraeva i bagordi dei religiosi (*loc. cit.*, pp. 61-64); il Bettinelli che scriveva:

Sopra i Frati di San Boso  
Piombò il fulmin rovinoso:  
Gran fortuna fu per loro  
Che a cader venisse in coro:  
Oh che strage, oh che mortorio  
Se cadeva in refettorio!;<sup>2</sup>

il Passeroni che però su questo punto era anche più mite del solito.<sup>3</sup> Ricordiamo ancora, fra gli stranieri, il Boileau che il Porta possedeva (SB) e che nel « Lutrin » dipinse con vivacità e con insistenza una schiera di peccati canonici pacchioni i quali, « vermeils et brillants de santé, S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté ».<sup>4</sup> Faccio questi richiami solo per mostrar come il Porta continuasse una tradizione sempre viva, mantenendo il tema originario senza complicarlo cogli intendimenti sociali della rivoluzione, come fa invece un poeta francese anonimo che contrappone i bagordi degli ecclesiastici alle miserie dei lavoratori.<sup>5</sup> Come modo di manifestazione la satira del Porta ha quell'originalità che si nota sempre in lui, perchè essa non riflette ma s'incarna in immagini di vita: perciò, quando non ha l'importanza dell'originalità del biasimo, ha però sempre l'importanza artistica, che è quella che mi preme rilevare. Il Porta non satireggia quasi mai un difetto da altri prima non osservato, ma è talora il più grande satirico d'un vizio già rilevato da moltissimi. C'è in lui quell'espressione artistica perfetta dell'intendimento morale, che è molto rara, poichè il satirico è spesso un uomo di poca fantasia che non sa vivificar le sue idee, non sa trasfonderle in un'immagine in modo che satira e poesia nascano insieme e la prima non cerchi invano di rivestirsi della seconda. Il Porta è col Fo-

<sup>1</sup> *Satire del cavalier Dotti*, Ginevra, f.lli Cramer, 1757, parte prima, p. 58, str. 3-4.

<sup>2</sup> *Raccolta di poesie satiriche scritte nel secolo XVIII*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1827, p. 329, VI epigramma.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*, t. II, c. XX, str. 86; e *idem*, ediz. Bassano, 1770, t. VI, c. XVIII, str. 47.

<sup>4</sup> *Oeuvres*, Paris, Ernest Flammarion, s. d. (1908), p. 220, vv. 6-7. In tutto il poema è sparsa questa satira.

<sup>5</sup> V. in Ambr. S. L. E. VI. 35 la stampa intitolata *Vie très croyable des Moines*, che rappresenta con una caricatura e con versi la dissolutezza e la voracità degli ecclesiastici.

lengo, che probabilmente egli conosceva,<sup>1</sup> il più grande satirico rappresentativo italiano. Leggendo i rimproveri che il maggiordomo fa ai preti che stanno a tavola come porci e la descrizione di qualche bisunto reverendo e di fraa Pasqual che fa il chilo, possiam ricordarci di questo passo di Merlin Coccai:

Prae Jacopinus olet grasso, lardoque colanti.  
Non vult ossa, vorat pingues tantummodo polpas.  
Saepe scudellarum sorbens brottamina, lappat  
More canis, laxatque graves de pectore ructus.  
Centuram mollat, ventronis panza tiratur,  
Jamque sonare potest tamburum valde tumentem.  
Dente nihil toccat, sed aperto gutture carnes  
Devorat, atque facit grossos sine fine bocones.<sup>2</sup>

Ma il Porta, che si mantiene più vicino alla realtà, distribuisce in varie figure i particolari comici che il Folengo — il quale, per lo stesso linguaggio adottato, è un caricaturista dalle linee molto più rilevate — riunisce in una sola. Il Porta può anche non aver pensato a questo poeta quando scriveva: certo però lo spirito che anima i suoi ecclesiastici crapuloni, è quello stesso che il Folengo compendia in questo verso: « Est Deus his venter, broda Lex, Scriptura botazzus » (*loc. cit.*, v. 16).

In genere poi le grosse linee colle quali il Porta descrive le figure de' suoi religiosi, qualunque sia il loro difetto particolare, sono un'ottima variazione d'una caricatura omai tradizionale nella letteratura italiana. Ma sono anche ispirate da condizioni contemporanee e dalle occasioni frequenti che il Porta aveva di osservar certi preti epicurei, con alcuni dei quali aveva libera dimestichezza. Un giorno va a Lodi ed osserva: « Non vi si vede un anima contenta, meno quella che traspare di quando in quando dal volto di qualche parroco, che piglia il fresco à gambe aperte sulla porta del suo negozio »;<sup>3</sup> una volta scrive ad un curato ricordandogli la magnificenza de' suoi pranzi.<sup>4</sup> Testimonianze storiche sulla golosità dei religiosi si posson vedere nel libro del Cantù sul Parini.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ne possedeva le opere maccheroniche: v. SB.

<sup>2</sup> THEOPHILI FOLENGI vulgo *Mertini Coccai opus macaronicum*, Amstelodami, 1768. Macaronea VII, vol. I, p. 207, vv. 1-8.

<sup>3</sup> SALVIONI, *Lettere di Carlo Porta a Tommaso Grossi, a Luigi Rossari, a Gaetano Cattaneo e ad altri; e di vari amici al Porta*, Milano, L. F. Cogliati, 1908 (Estratto dall'Arch. stor. lomb., anno 35°, fasc. XVII, pp. 70-123), p. 26. Sigla SA.

<sup>4</sup> *Poesie italiane di Carlo Porta, Prima appendice alla Portiana inedita e fragmentaria*, Per nozze d'argento GAETANO CRESPI e Palmira Lucca, Milano, Combi, 1909, IX, 9-11.

<sup>5</sup> *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, Milano, Giacomo Gnecchi, 1854, pp. 137-138.

## Lussuriosi.

### I.

Altro peccato sensuale: la lussuria. Lasciamo star l'allusione del brutto sonetto in cui il Porta dice a Peppa che omai essa è « on avanz bon per i fraa » (R, 149) e l'accento a fraa Geromin che tentò invano con lusinghe di danaro d'ottenere l'amore di Ninetta (R, 56, str. 3), e veniamo al chierichetto di « I sett disgrazi » (P, 132-133).<sup>1</sup> Vi si racconta come qualmente costui un giorno di carnevale, infiocchiati i parenti, andasse a teatro vestito da tacchino: la scelta della maschera non è senza ragione. « Ma » — riflette il Porta con un compiacimento tutt'altro che ingenuo, prima di venire al nocciolo del racconto —

Ma el diavol, nemis nassuu e giuraa  
De tucc i Cristian, ma anmò pussee  
De quij che gh'han sul coo quell o pelaa,  
Prevedend fors

— si noti il dubbio —

Prevedend fors ch'el studi o la fortuna  
Podeven tirall fœura del vivee,  
L'ha resolt de strozzà el prevost in cuna

e gli manda incontro, appena è a teatro, la tentazione in forma d'una donna che attira l'attenzione del chierichetto specialmente in grazia d'un particolare appetitoso come « on pomm poppin »,

De mœud che l'abbadin,  
Che l'è de carna infin, che infin l'è on omm,  
Nol pò de manch de pettà i ong sul pomm.

Il Porta vela con la bell'immagine la volgarità del chierico, quasi a scu-sarlo. In quest'atto degno del lumaio insidiatore di Barborin lo coglie un poliziotto. Di qui le sue sette disgrazie: l'arresto, le botte dei parenti, l'abbandono de la sua bella — altra frecciata nascosta —, il « nichil transit » del monsignor vicario, il beneficio — cioè il mestiere — che va all'aria, l'affitto del costume prolungato — perchè è rimasto in prigione vestito da tacchino —,

<sup>1</sup> Mantengo qui come altrove il titolo tradizionale, quantunque non sia quello voluto dal Porta. Per alcuni di questi titoli v. BARRIERA, *Immortali cit.*, 206; e SALVIONI, *Giorn. stor.*, 51340 e n. 1, nella recensione all'ediz. Fontana del Porta.

L'ultima finalment,  
Quella d'avè daa el nas in d'on poetta  
Che spantega sto fatt con la trombetta.

Il colpo è destramente maligno, ma dà alla chiusa de la novella quel tono epigrammatico, non raro nei sonetti del Porta, in cui è un po' troppo evidente la ricerca dell'effetto: qui questo vizio non è molto grave, perchè la fine non è l'unica parte comica del sonetto, come avviene altrove, — e quindi il sonetto non appare costruito in vista degli ultimi versi —, ma tuttavia segna uno scadimento di fronte alla comicità rappresentativa del resto della satira. La quale è condotta con una canzonatura fine. Il Porta, per abbassar di più quel chierico, lo tratta quasi come un bambino e alterna sapientemente la finta serietà con lo scherzo aiutato anche dal suono e specialmente dalla frequenza di rimette in -in. Ma c'è qua e là una disinvoltura soverchia, che fa cadere il Porta in zeppe, come queste parole che seguono al racconto dell'arresto da parte del poliziotto:

Ah traditor infam  
D'on demoni! va là: corregh adree,  
Fagh pur fà de maross anch la minee  
Intant ch'el va a pollee!  
Va là: satisfet pur, fà i tò vendett:  
D'ona disgrazia faghèn feura sett!  
Demoni marcadett!  
Sissignor, propi sett, nanch vuna men:  
Cuntèj, e vedari se dighi ben.

Il Porta non sapeva trovare il passaggio all'ultima parte del sonetto.

## II.

Molto migliore è «La messa noeuv» (C, 125-132). Qui non si tratta propriamente d'un ecclesiastico, ma d'un laudese, d'uno di quegli uomini che, per l'educazione ricevuta e per l'ambiente in cui sono cresciuti, spirano in ogni atto odor di santità. Costui un giorno si leva prima dell'alba e dice alla Peppa: — Attendete alla casa, chè io vado a messa —. Esce col collo storto, la cera fosca, l'occhio torbido, borbottando, dice il Porta con un'invettiva che non gli è abituale,

Come fan per el pù sti magatton  
Che creden de dà lod a Gesù Crist  
Col mostrass villan porch, torber, invers,  
Squasi che nost Signor  
El fus on vis de torta come lor.

A questo punto il racconto che è proceduto con piglio comico ma solenne, muta rapidamente di tono e, con vivo effetto di riso, ci mette

dentro ad un'avventura affatto inattesa. Quel lustrapredelle che il Porta s'è compiaciuto di descrivere arcigno perchè più inaspettato giunga il seguito della narrazione, è preso da una tentazione simile a quella del cherichetto. Ma, prima di specificare, il Porta ci tiene un po' in sospeso: a un certo punto della via, fra l'angelo custode che colui ha al fianco — si osservi la finta untuosità — e «quel bozzaronazzo de ciappin» — si noti la finta imprecazione —, si accende una lite seria. Il primo vuol tirare il laudese in Duomo; «E Barlicch e Barlocch spiret rebell El fava d'ogni sforz per desturball E menall a bordell». Ciascuno mette in opera le sue arti; ma il diavolo ha dalla sua un argomento irresistibile che infatti il Porta riesce ad esprimere con maggiore eloquenza. A questo punto noi torniam colla mente all'antichissima credenza «che ciascul uomo sia, lungo il corso di tutta la vita, accompagnato, a destra da un angelo, da un demonio a sinistra»,<sup>1</sup> e ad antichi contrasti fra l'angelo e il diavolo per motivi ben più seri e, scorgendo la parodia, ridiamo anche più. Avrò da rilevare ancora altrove circostanze che ci riconducono alla letteratura religiosa medioevale e mostrano come il Porta nella sua larga satira contro il clero, non solo si riattaccasse alla tradizione letteraria anticlericale, ma si ricordasse anche di motivi schiettamente religiosi, più che per ridersi di essi che omai eran morti, per farsene un'arma da aggiungere a quelle che già aveva per combattere il clero contemporaneo. Il Porta descrive la lotta fra l'angelo e il diavolo collo stesso tono col quale rappresenterebbe il contrasto fra due uomini: quando il laudese sta per entrare in via San Protaso — si osservi la mescolanza del reale più minuto col fantastico —

Quell birbo de ciappin  
Cont ona gambireura  
El me le volta in l'Aquila al casin,  
E el pianta li l'Angiol Custod de feura.

Qui il Porta si lascia prender da quel demone irridente che è il più forte divertimento dei comici, e sente il bisogno d'acuir l'aspettazione del lettore facendo una specie di proemio al nocciolo dell'avventura e sogghignando dinanzi al suo uomo ed alla povera Peppa — che, da «Donna sapienta e pregna De temma del Signor», ha accolto l'avviso del santocchio che andava a messa, rispondendo:

Lodato sia Gesù.  
Semm in l'ottava appont di pover mort.  
Bravo! bravissem lù!  
E sbadagiand, e destirand i quart

<sup>1</sup> ARTURO GRAF, *Demonologia di Dante*, in *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Torino, Loescher, 1893, II, 104. Vedi pure nello stesso studio la p. 111 e le relative note per quel che riguarda il diavolo burlone, e più diffusamente il capitolo XIV di *Il diavolo*.<sup>2</sup> Per i due spiriti custodi leggi gli antichi versi citati dal D'ANCONA nelle *Origini del teatro in Italia* (Torino, Loescher, 1891, I, 558-559).

s'è voltata dall'altra parte — :

Ah, sura Peppa, che la dorma s'ciasser,  
Ma s'ciasser ben fin che gh'el dighi mi,  
E se dormend la se vedess intorna  
A girà el stamp di corna,  
Niente pagura, che la staga li;  
Se hin de part del sò omm, bon come l'è,  
Saran corna anca lor,  
Ma corna del Signor  
Faa sul meder di corna de Mosè.

Ma questa non è soltanto la preparazione: è già quasi tutta la descrizione del fatto oltraggioso per la povera signora. Il Porta con pensiero maligno fa sì che lo scandalo diventi pubblico. Quando si tratta di pagare, il nostro uomo tira fuori uno zecchino falso e lo « presenta con grazia a la damina »: notate il sorriso. Il poeta si ferma un istante a descriver l'ambiente: la damina, che non ha il resto, porta la moneta a « madamm la governant », questa al controllore, il quale va a pesar lo zecchino all'osteria. Allora l'angelo custode a cui il diavolo aveva chiusa la porta in faccia, si vendica del suo debole protetto facendo trovare accanto all'oste due gendarmi che sequestrano lo zecchino e salgono nella casa, dove — altro quadro — sorprendono quel biasciarosari colla damina sulle ginocchia. Quest'angelo custode che *paga il sabato* e punisce con una scena scandalosa, invece di serbare a Dio la giustizia oltremondana, non è molto serio. Eccoci ora allo scandalo, descritto con un'evidenza straordinaria: in un attimo il vicolo brulica di oziosi e dei ragazzetti più assidui nel marinar la lezione della dottrina,

Che malapenna el veden vergognos  
A spontà sul basell de la portina  
Se reffen del brusor de la bacchetta,  
Cont ona siffolada malarbetta  
E tutt intorna adree  
A furia de turee  
Tel compagnen in Santa Margaritta.

Il Porta penetra nell'animo degli scolaretti e trova per quel maestro di regole cristiane l'umiliazione più dolorosamente comica: quand'egli prende a dipingere un uomo, lo vede d'un tratto intero, con uno sguardo così sicuro che, qualunque cosa racconti poi di lui, trasfonde nei singoli particolari la sua speciale comicità mantenendo il suo carattere con una coerenza perfetta. Qui egli ha immaginato un *santone* che *insegna la dottrina*: bisogna dunque ch'egli tenga a mente queste due qualità per mostrar coi fatti come l'una sia una posa da ipocrita e l'altra un mestiere, entrambe in contrasto coll'anima irreligiosa del laudese. Ed ecco la gazzarra degli allievi e la scena che accade in carcere dove, quando il secondino lo perquisisce o, come dice il Porta sostituendo al freddo e stereotipo linguaggio curialesco la frase che rende il suo sentimento parti-

colare — cioè il suo piacere per quello spettacolo —, quando il secondino gli « galitta i quart », gli vengon fuori dalle tasche crocefissi, reliquie, agnusdei, immagini sacre, tutto un campionario d'oggetti religiosi lungamente enumerati per far veder meglio il contrasto fra le apparenze di santocchio e quella birbonata di spacciar moneta falsa e per di più in un casino. Il poeta anzi gli fa far persino una confessione che giuridicamente è superflua, perchè non è che la ripetizione del fatto accaduto, ma come satira rinforza i colpi di prima, perchè il laudese da « bravo cristian » — dice il Porta con verità e con ironia — confessa d'aver comprato quello zecchino mancante di peso per quaranta soldi,

E d'avè concepuu el santo progett  
De scamottagh a quella creatura  
Des lira e mezza nett,  
Asca el temp e l'ingossa e la fattura.

L'« ingossa » non era probabilmente nelle intenzioni del laudese, e ad ogni modo tradisce il disprezzo del Porta.

L'azione commessa dal laudese è delle più turpi: pur astraendo dall'infedeltà a Sura Peppa, resta sempre a suo carico un delitto che sarebbe vergognoso anche per un ateo. Ma l'angelo custode lo ha in compenso tratto in una rete pericolosa, poichè le leggi sono chiare e « pelen minga i figh », dice il narratore con viva frase popolare.<sup>1</sup> A questo punto però il Porta muta bruscamente pensiero e cangia la sua satira in una schietta risata, sicchè la novella si chiude con una giocondità serena degna del Boccaccio: l'intenzione satirica cede di fronte ad una di quelle tentazioni alle quali un poeta comico non sa resistere, quella di ridere dei burlati. Come il Boccaccio satireggiava i preti, ma rideva dei poveri mariti ingannati, così il Porta non sa tenersi dal ridere della signora Peppa: perciò chiude la novella con questo largo periodo sonoro:

El gran Barlicch Barlocch,  
Che de per tutt el gh'ha on bordell d'amis,  
E che el ghe n'ha de quij propi coi fiocch,  
Tant el perora e el dis,  
El truscia, el corr, el sa desverges foera,  
Che in manca de dò or  
La sura Peppa la gh'ha el gran confort  
De trovass el consort — in la streccieura  
Fresch come on œuv, viscor e in gamba assee  
De tornà a messa granda anca con lee.

Ecco la « messa noeua »! Solo a novella finita il titolo si comprende, e allora acquista anch'esso un gustoso sapore di comicità profanatrice.

<sup>1</sup> Vedila nel *Contrast in bosinava, Trà Madonna Pasquella, E Gingella soua nura*, di Gio. LET. ALB. (Miran, Federic Francesc Maietta, 1700; Ambr. Misc. S. B. T. V. 24), e nella *Nœua Bosinava del contrast tra' madonna e nœura* (Milan. Tamborin, s. d.; Brera, SM. II. 46).

Nella nostra mente resta, più che la satira, quella magnifica chiusa puramente comica, degna della vena salace del Boccaccio. L'ultimo verso, dalla mossa grandiosa e rappresentativa, ha un significato empio che suggerisce appena il paragone tra due fatti diversissimi e compendia lo spirito del componimento, in cui si racconta d'un uomo che ha scambiate fra loro quelle due funzioni. Solo un grande poeta comico poteva chiudere un racconto con quel verso.

L'ultimo periodo è un capolavoro; è diviso in due parti uguali: la preparazione e la conclusione; ma, finita la preparazione, segue una conseguenza affatto diversa da quella che attendevamo. Dopo la satira alla licenziosa disonestà del laudese aspettavamo, al più, la sua liberazione: invece si ripete l'atto che egli ha fatto poco prima colla damina. Questo è satira al laudese che è così sfacciato da agir con Peppa come se nulla fosse avvenuto, ma è — anche più — allegra comicità, stupore di fronte a quell'uomo che, dopo la fatica del casino e lo scandalo e la prigionia, conserva ancora tanta tranquillità da scordarsi così della mortificazione fisica come di quella spirituale. Inoltre quell'atto ripetuto è, come dissi, una beffa a quella donna che si toglie in braccio il suo uomo, beatamente convinta di concedergli un giusto premio per la pia funzione che ha compiuta poc'anzi. Alla prima lettura la chiusa può parere un po' spiccia, perchè il Porta non dice per qual ragione il laudese sia stato subito liberato; ma anche questo è un accorgimento artistico, perchè quella liberazione misteriosa, della quale per gli intenti del poeta non conta conoscere la ragione, accelera la chiusa che veramente importa e la prepara in quel modo misterioso che aiuta spesso così bene l'intenzione comica d'un artista.

Questa è una novella di spirito veramente boccaccesco. Fra le molte derivazioni dal «Decameron» c'è anche la novella in versi, che finì nelle sozzure del Casti e dell'edizione clandestina delle poesie del Buratti: il Porta, uomo più morale, artista senza paragone più fino, ma intimamente sensuale anche lui, è per «La messa nouva» il nostro miglior novelatore in versi di spirito boccaccesco.

### III.

Nella letteratura italiana il tema della satira a la lussuria dei preti risale alle origini, e, per essere stato continuamente alimentato dalla realtà e per essere stato svolto dal Boccaccio, si mantenne vivo fin oltre il Porta, fino ai giorni nostri, in cui tutta la tradizione italiana della satira anticlericale rivive e si integra nel notissimo periodico «L'Asino». Bisogna però osservare che negli antecedenti, come nel Porta, questo non fu solo un tema di satira, ma anche un tema di semplice comicità, perchè spesso chi lo trattava coglieva il pretesto dell'indignazione per sfo-

gare la propria sensualità, se pure, com'è il caso del Casti,<sup>1</sup> non rinunciava addirittura anche al pretesto.

Fra i satirici più recenti il Porta poteva forse ricordare il Dotti, che in Venezia aveva percorso il Buratti ed aveva sferzato «il tripudio» che «s'indemonia» «sotto il manto Di bugiarda santimonia» (*loc. cit.*, 305); il più recente Giorgio Baffo, uomo lurido di linguaggio e di fantasia, ma non inefficace nè come poeta nè come satirico, il quale lasciava per testamento ai frati «tutte quante le bardasse» e le sue rime più sporche,<sup>2</sup> annunziava alle cortigiane il primo giorno di quaresima come quello nel quale preti e frati le avrebbero in segno di penitenza abbandonate (p. 71, vv. 1-4), raccontava certa sozzissima avventura avuta con un prelato (p. 165), e stendeva in un sonetto l'epitaffio per un frate lussurioso (p. 186), raggiungendo la vigoria con un linguaggio d'una perversione straordinaria; e anche poteva ricordare il Cacia, che si rideva di quei religiosi

ch'al senso i par de piera,  
E con Giuseppe Casto i s'incorona,  
Ma se i lassa el tabaro a la Parona,  
I tira per el busto la Massera.<sup>3</sup>

Ma fra costoro e il Porta resta sempre la solita differenza fondamentale: la satira del Porta è, come quella dei novellieri italiani, satira rappresentativa; e in lui questa rappresentazione, che val più dell'idea da cui move, è originale.

### Avidi.

#### I.

Numerosi sono nel Porta i religiosi che peccano di vizi non sensuali. Cominciamo dagli avidi. Il Porta colse ogni occasione per fustigarli; sicchè si trovano allusioni a costoro in versi d'argomenti disparati: così egli annovera tra gli effetti prodotti dalla morte del Bossi anche questo: «I pretocch viceiuritt frèghen i man, E disen, mej! on candirott de pu» (P, 119); amplia un verso di Dante con questo passo vigoroso che trasporta nell'inferno il mondo pretesco contemporaneo:

<sup>1</sup> *Novelle*, Parigi, stamperia italiana, 1804. Cito «Le due Sunamitidi» (I, 52), «Il cappuccino» (II, 45), «L'orso nell'oratorio» (III, 1), ecc. Il Porta conosceva e biasimava il Casti: v. SB, n. 4.

<sup>2</sup> *Le poesie di Giorgio Baffo patrizio veneto*, Nuova edizione, esattamente corretta, Londra, 1789, p. 20, vv. 13-15.

<sup>3</sup> CV, XI, 72, ultima strofe. V. anche XI, 73-74.

pret, e papa, e cardinal;  
Capazz de vendi sant a on tant la fetta.  
Comè se la fuss carna d'animal,  
Capazz, per el valor d'ona stachetta,  
De spetasciass el muso col messal,  
Capazz cont on pretest, senza fà goss  
De brusatt viv in piazza, e tœutt tutt coss;

(G, I, 213, str. 1)

chiude la « Lettera a on amis », nella quale descrive uno de' suoi attacchi di podagra, dicendo — con satira improvvisa —: « Sont riva a fà compassion Finna a on pret che viv d'esequi » (G, I, 50; cfr. L cit.); ad un reverendo scrive scherzando:

Se tutt'altro religioso,  
Fuor di voi fosse chiamato  
A riscuoter un mandato,  
Toglierebbersi al riposo  
O verrebbe addormentato!  
Perchè dunque o Fra Gualengo  
Non gridate: *Vengo Vengo!*;<sup>1</sup>

in un frammento, annoverando le persone che s'allietano per il matrimonio d'un ricco, nomina fra gli altri

el Curat, el Cogitor,  
i duu ceregh, el segrista  
la pittocca l'organista  
El Prior,

e soggiunge:

E insci Dia el ghe accordass  
El di adree che el spos creppass  
che l'è ben tutt'olter sciall  
fagh l'offizzi, che sposall

(SM).<sup>2</sup>

Tre avidi in gruppo incontro ne « La guerra di pret »: « don Be-roald, Don Gian Paul Maria e don Lucrezzi » (G, II, 57, str. 2), « trii pampossonon » — dipinge il Porta — nè freddi nè caldi:

Pur ch'el papa, e el forment staghen in prezzi,  
No patissa i vidôr, viva i moron,  
E creppa i sciori, lor hin contenton.

Questa mescolanza in apparenza indifferente di cose in ben diversa misura importanti e l'improvviso tratto finale che muta il sorrisetto in sferzata, sono pieni d'un'aspra comicità maliziosa. L'aspetto, la vita, gli ideali di quei tre son tutti in quei pochi versi. Anche qui del religioso

<sup>1</sup> CRESPI, *Poesie italiane* cit., 9, n. VIII.

<sup>2</sup> V. ora CRESPI, *Portiana* cit., 17.

non c'è più nulla. La tonda vanità di quei preti si traduce anche nel suono della strofe piena di -on vôtamente sonanti. Vedremo a suo luogo come la comicità di pensiero e di figura si aiuti nel Porta costantemente colla comicità di suono, e qual fine senso egli abbia delle segrete affinità dei suoni colle idee e colle immagini.

Più mitemente è rappresentato don Romuald che compare in un vivace dialoghetto: don Peder ritornando trafelato da San Calocero dove ha ufficiato, incontra l'amico che riposa beatamente e gli offre la cioccolata, stupito che don Peder abbia fatto colazione con due semplici panini immollati nell'agro di cedro; ma don Peder gli osserva:

El fà bell di  
Don Romuald a scœudes i caprizi:  
Lù el guadagna, lù el vâ de chi e de li,  
Ogni bott lù el pelucca on quai offizi;  
Ma mi con quella messa di des ôr  
Ho pari a sbatt, no me capponi on bôr.<sup>1</sup>

L'uno fa quel che fraa Condutt e l'altro lo vorrebbe fare, ma non può. La satira scaturisce innocentemente dalla bocca stessa di don Peder e dipinge due vite e due caratteri: chi pecca e chi non può e se ne duole.

## II.

Fraa Condutt<sup>2</sup> fa sempre quel che fa don Romuald, ma un giorno non ci riesce. La storia comincia con una serietà che non fa presentir la ridicolezza del seguito:

In sul defâ de Sant Ambroeus andemm,  
Ch'el trottava, el trottava, e via via,  
El se trovava saldo al post medemm,  
Lassand de part on bott la secrestia,  
Ghe diroo coss'è occors st'estaa passaa  
Al noster fraa Condutt, fraa desfrataa.

Soltanto l'ultimo verso ci mette in sospetto. Proseguendo vediamo il valore di questo principio: è un'ironia che il Porta aggiunge alla canzonatura di tutta la novella, paragonando il caso di fraa Condutt colla seria leggenda popolare di sant'Ambrogio.

Poi incomincia a descriver quel frate fingendo che gli uditori non lo conoscano e meravigliandosene con una disinvoltura eccessiva che appare, qui come altrove,<sup>3</sup> uno sforzo un po' buffonesco per riuscir vivace: sic-

<sup>1</sup> La colazione, G, II, 54.

<sup>2</sup> El Viagg de Fraa Condutt, P, 32-37.

<sup>3</sup> Pag. 33, str. 3 « Ah ahn!... propri fraa Sist », e str. 5 « Sicchè... seva ».

chè la strofe seconda e specialmente la terza sono più che altro zeppe, interruzioni inopportune. Il ritratto è il migliore di quelli fatti dal Porta: fra i particolari orribili coi quali è dipinto, sono specialmente notevoli la magrezza messa in contrasto con un enorme pomo d'Adamo, le occhiaie trasformate per iperbole in due calamai e, soprattutto, su la bocca « la seggella del moletta Che gotta giò tabacch su la basletta », particolare che aveva già colpito il Grossi:<sup>1</sup> è una di quelle metafore da grande poeta, che sono più esatte e più rappresentative dell'espressione propria, perchè rendono veramente l'essenza della cosa e sembrano l'unico mezzo per rappresentarla. Il vestire di quel frate è in tutto coerente colla sua figura: il nero del suo abito a tasselli è qua tanè, là pulce, scarafaggio, martora, fumo. Tutti han conosciuto qualcuno di questi poveri preti, che scendon qualche volta in città dalle pievi montanine con una tonaca scolorita dal sole, dalla polvere, da la pioggia, con la pelle d'un colore sospetto, con apparenze così miserabili da lasciar quasi in dubbio se si tratti d'un prete o d'un mendicante. Ma il Porta nel suo frate vede specialmente quel che c'è di ridicolo e di biasimevole. Infatti all'aspetto e al vestito corrisponde l'anima, triviale anch'essa come un « condutt », perchè fraa Sist « l'è on porcon che bocca tutt », anima di meccanico e di clown sotto apparenze pretine:

Lu defatt per on sold el canta, el balla;  
Lu el fa la reuda in terra, el fa la toma;  
Lu el va magari con la cotta in spalla  
Dedree d'ona veciura fina a Roma;  
Lu el contratta la messa, i esèqui, i offizi  
Come i œuv e i pollaster de pendizi.

Il Porta non ha mai scritto una strofe così avvilitiva per i preti come questa. Si vede che non gli andava a genio l'umiltà che trascende alle pazzie di Jacopone: ce lo testimonia anche meglio un frammento inedito:

Dio no 'l partend che ve battii el preteret,  
Dio no 'l partend che andee vestii de sacch,  
che portee barba longa e coo pelaa,  
che staghew in genoeucc puttost che in pee,  
che sbraggiee de danaa,  
che gh'abbiee di cilizzi,  
di pieugg o di imondizzi,  
Che siee sporch come besti, e che spuzzee (SM).

Una mattina fraa Condutt per la sua avidità si trova a dovere sbrigare una messa e due funerali in tre luoghi diversi. Che fare? Crepi l'avarizia! Noleggia un asino; si noti: non un cavallo. Il Porta ha cura di abbassarlo con ogni particolare.

Prontaa l'asnin,  
El se segna, el bettega on'orazion,  
Posù el ghe solta de posta in sul sesin;

<sup>1</sup> V. SG, 280, a proposito della vecchia che si lasciava sgocciolare il naso.

Jæ vallæ! dò fiancad cont i tallon,  
On'impennada, quatter salt de cuu,  
Dò legnad, dò scorensg, e via tutt duu.

Con che fare spiccio è descritta la scena, specialmente negli ultimi tre versi! C'è la semplificazione del caricaturista; il Porta vede solo quel che più conta, e rende colla rapidità del verso il comico sussulto dell'azione. Come ride mettendo in contrasto quel segno di croce e quell'orazione con quel salto su quella bella cavalcatura, quell'incoraggiamento e quella reazione dell'asino!

La descrizione del viaggio appartiene a quel genere d'umorismo che nasce dall'ideale e dal volgare mescolati insieme, un umorismo che tutti posson far di proposito, ma che solo agli umoristi nati riesce artistico. Qui ne son venute fuori tre strofe che nei particolari sono fra quanto di più fine ha scritto il Porta, e nell'insieme fra le sue visioni più larghe: egli infatti coglie in modo perfetto la stonatura fra quella mattina di primavera, ridente da l'erba rugiadosa e dal fresco e nitido cielo, e quell'orrido prete pidocchioso che va a trotto d'asino attraverso le campagne fiorenti, a bocca aperta per la meraviglia, tutto compreso della grandezza di Dio che si manifesta in quello splendor di verde e d'azzurro, e della sua bontà che si rivela facendo godere una sì bella ora a lui e al suo somaro: sembra la parodia d'una scena francescana ottenuta colla sostituzione di fraa Condutt a san Francesco. A questo punto la natura, per abbassar l'anima di fraa Condutt remeggiante come può per l'immensità dei cieli, gli fa un brutto tiro e gli si ricorda nel più umile dei modi. In tutto questo passo non c'è nulla di quell'appiccicato che s'avverte tante volte nell'umorismo di questo genere, per esempio anche nella nota descrizione del Tassoni:

Parean stellati i campi e 'l ciel fiorito,  
E su 'l tranquillo mar dormièno i venti:  
Sol zefiro ondeggiar facea su 'l lito  
L'erbetta molle e i fior vaghi e ridenti:  
E s'udian gli usignuoli al primo albore  
E gli asini cantar versi d'amore,<sup>1</sup>

dove l'ultimo verso ha del razzo finale. Si senta invece il Porta:

L'eva on'ora o pocch pu de la mattina  
E el ciel luster e bell come on cristall,  
Tirava on'aria sana remondina  
Che ghe fava ballà i lenden sui spall;  
E el brucc, sbroccand i ramm che sporg in strada,  
El ghe strollava i toder de rosada.  
Parasciœur e piccitt de brocca in brocca  
Ghe sgoraven denanz a fagh besbili.  
E fraa Sist, cont avert tanto de bocca,

<sup>1</sup> La Secchia rapita e l'Oceano di ALESSANDRO TASSONI, con note, Firenze, Barbèra, 1858, c. I, str. 6.

L'andava per el gust in vesibili.  
Ruminand i favor particular  
Ch'el ciel el ghe compart a lu e al somar.  
Insci in estes godend on paradis  
L'aveva giamò faa ses o sett mja,  
E insci l'andava fors fina a Bovis,  
Se a dessedall no ghe vegneva via  
Vun de quji tai bisogn che fa andà a pè  
E desmontà del trono fina i re.

Si osservi la fusione perfetta del bello col volgare negli ultimi due versi della prima sestina, il lento crescendo del comico nella seconda, la naturalezza della chiusa volgare dell'episodio e la canzonatura della perifrasi finale resa opportuna anche dalla necessità di non opporsi troppo fortemente al quadro prima descritto.

Visto che il comando della natura è perentorio, il frate « l'ha avuu de grazia » — dice il Porta per beffarlo della contemplazione precedente così contraria alla sua anima — di andare in cerca d'un luogo adatto per provvedere « ai soeu interess E a quij de l'indelebil sò caratter »: a che cosa è ridotto quel carattere e con quale comica indeterminatezza solenne di frase! Frattanto

L'asen el se ingegnava in d'fizz e in sbiess  
Se gh'eva on'erba de pippalla su.  
Segond el sò caratter anca lu.

I ravvicinamenti di questo genere sono di solito insulti volgari, ma il Porta qui ne usa per abbassare anche più quel frate, che pure è già rappresentato nel più umile degli atteggiamenti, e ne usa in un modo particolare, fingendo quasi una meditazione filosofica, la quale, in quel momento, non è che un mezzo per aumentare il comico. L'asino legato ad una pianta, a forza di evoluzioni finisce con trovarsi « Voltaa col magazzin di saresitt » verso Como. Il tono del racconto s'è accostato con fine gradazione alla volgarità necessaria per preparar la chiusa. Fraa Conduitt ritorna al suo asino; il Porta lo piglia in giro con quella finezza che già il Boccaccio usava per ridersi dei minchioni:

Fraa Sist, che l'era minga quell tal om  
De sospettà del prossem malament,  
Savend d'avell lassaa voltaa vers Comm,  
L'ha creduu ch'el dovess stagh permanent,  
E senz'olter cercà nè bianch nè negher,  
Le desliga, el le monta, e el va là alegher.

Il racconto procede con finezza anche maggiore, mentre il frate è assalito da qualche dubbio, che subito discaccia per le informazioni dei contadini i quali lo credono un burlone. Allora egli prosegue così sicuro che, giunto a Como, si crede a Bovis. Il poeta si ferma a bella posta sulla lenta apparizione della città per far veder meglio la balordaggine del frate, e descrive con canzonatura atroce l'effetto che fa a costui la vista

della creduta meta: « Alto, adess mò ghe seim! Daj, pesta, trotta ». Che trionfo! E il Porta a insistere crudelmente sui preparativi di *toilette* che il reverendo fa per l'ufficio, mentre è ancor sull'asino — per non perder tempo —. Poi entra in città coll'anima così esclusivamente occupata dal pensiero dell'ufficio, che

Ogne scur el le cred on pret o on fraa,  
Ogne bianch on torcion de quatter lira,  
Ogni botta de incusgen, de bronzin  
El le toeu per el terz de mattutin.

In questo crescendo l'ossessione d'una passione è ritratta e canzonata con psicologia e comicità incensurabili. Qui il Porta dispiega tutta quell'arte di volger l'incredibile al naturale, di cui fu grande maestro ai novellieri italiani il Boccaccio.

Finalment el desmonta a l'ostaria,  
El va in cort, el se incontra in d'on amis...  
Oh don Sist!... Oh el mè car don Zaccaria,  
Anca lu chi a l'offizi de Bovis?  
Bovis?... offizi?... Zaccaria el respond...  
E resten li cojon prim e segond.

L'ultimo verso della strofe ferma in un quadro l'azione e ne dà la fisionomia; la pausa fra questa sestina e la seguente segna l'attimo di stupore. Ma il crescendo comico non cessa ancora; l'umiliazione sarebbe troppo poca se quell'accidente rimanesse secreto: la comicità è tanto più grande e umiliante quanto più numerosi sono gli spettatori: al nuovo caso salta fuori un mondo di gente e, per la rabbia del tempo e del danaro perduti, « Fraa Sist el cava on sgar fina di pee, E ponfeta giò in terra col cuu indree ». Cade come un *clown*. Così perde anche quel pochissimo di dignità che poteva essergli rimasto. Ma il Porta non ha ancora esaurito i suoi mezzi di comicità; un po' di tragedia in certi casi serve mirabilmente a rinforzar la farsa: il frate sviene. Il poeta fa di lui un vero strazio: la sua fantasia s'è impadronita di quell'uomo e gioca con lui come quel « gatt monell » che, mentre l'equivoco si diffonde ad esilarare il borgo, « se serv de la cotta e del cappell ». Il Porta riasume e calca:

Fraa Sist a pocch la voeulta el torna in pee;  
E el se troeuva ancamò in Borgh di ortolan  
Senza torcia, cappell, cotta e danee,  
Bolgiraa per Bovis e per Milan,  
Giacchè per fagh passà el maa pussee in pressa  
Gh'han rott anca el degiun, nol pò di messa.

Segue la morale, fatta con molta vivezza, ma inopportuna: balzava già fuori benissimo dalla semplice rappresentazione, ed era già evidente nella cura continua di aggravare il malanno del frate.

Questo tipo d'ecclesiastico tanto minchione quanto avido è il migliore

dei reverendi del Porta, sia per la nitidezza della rappresentazione, sia per la serrata logicità della concezione. In quest'ultimo pregio consiste la maggior forza della satira: il carattere di fraa Condutt è tale da farsi punitore di sè stesso. Uno de' suoi due difetti capitali diventa il punitore dell'altro: la sua minchioneria diventa fatalmente la punitrice della sua avidità; sicchè egli non può scagliarsi contro nessuno e deve accontentarsi di dire: — *Mea culpa* —. In nessun altro componimento il Porta ha ottenuto tanta forza di satira con tanta serenità di rappresentazione. In nessun altro è riuscito a trasfonder così bene nella figura e nei fatti non solo volontari ma anche accidentali l'abilità indole d' un cattivo prete.

### III.

Altro avido è don March, simile nell'abito e nell'aspetto a fraa Condutt, « Magher magher, longh longh, color di löff », un « martor, ch'el se ingegna De sollevà i miseri de la gent Imprestand cont el pegn al vint per cent ».<sup>1</sup> L'aspetto corrisponde all'anima. Tutta la sestina poi è costruita in modo che solo alla fine si conosca il carattere di don March: alla subitanità di questa rivelazione contribuisce anche l'ironia dei versi quarto e quinto.

Più avidi sono certi preti cappuccini che arrivano sino al furto: sono quelli che stavano presso la vigna d'una donna, la quale lasciava che essi le bevessero mezzo il vino, pensando alla protezione che quella vigna aveva da la benedizione del guardiano: « El guardian ghe le benediseva, I soèù fraa ghe beven mezz el vin ». La donna morendo lascia la vigna al nipote; Napoleone sopprime le corporazioni religiose: il piccolo possidente trema per la sua vigna: invece riempie tutte le botti della cantina. Questo sonetto ingenuamente malizioso dipinge in breve una donna religiosa che s'illude d'esser furba, dei frati ipocriti e ladri e un ingenuo che ammalizisce; ma è guasto da una coda inutile (B, 96-97).

Anche peggiore di costoro è don Carboni, tale nell'anima quale nel corpo: è nero, peloso come un demonio, bestemmiatore, litigioso, manesco; ha due processi aperti; è presente a tutti i funerali e a tutte le feste: « Nessun l'invida, ma el fa tant paura Che in dove el v'è padron lù adrittura ». Così, recisamente, il Porta chiude la descrizione in cui ha radunato efficacemente tanti particolari atroci.<sup>2</sup>

### IV.

Nemmeno la satira all'avidità dei preti non è nuova nel Porta. Indico qualcuno dei precedenti più vicini. Francesco Girolamo Corio aveva

<sup>1</sup> *La guerra di pret*, G, II, 58, str. 4.

<sup>2</sup> *La guerra di pret*, G, II, 57, str. 3-4.

già raccontato con quel tono di cantastorie popolare che il Porta assume in parecchie novelle e con una certa abilità di caricatura, la « Istoriella d'on fraa cercott » (CM, IX, 9-15), un furbo che frodava spesso il dazio con un asino carico di tabacco; e, quel che più importa a noi per un riscontro meno generico, aveva satireggiato quei preti che

strapazzen anch l'offizi  
Per corr via pu che in pressa  
A trovà ona cappelletta  
De di vesper e compietta ».<sup>1</sup>

Il Dotti aveva satireggiato i preti che vendono il bacio dei manipoli,<sup>2</sup> il piovano che « Smorza i ceri, e va cantando, *Lux perpetua luceat eis* »,<sup>3</sup> e gli ecclesiastici che fan mercato sui morti: « Cantan *Requiem* a Taccone Se una lira lor vien dato ». <sup>4</sup> Più aspra era stata la satira dell'abate Crotto che s'era scagliato contro i preti che s'arricchivano sui morti: qualche particolare atroce ricorda « On funeral » del Porta.<sup>5</sup> Possiamo ancor ricordare i poco religiosi castelli in aria che faceva il curato epicureo del La Fontaine<sup>6</sup> sui proventi delle orazioni che intanto andava dicendo dietro un morto.<sup>7</sup> Ma vedremo che anche qui la realtà fu la vera ispiratrice del Porta.

### Furbi e ipocriti.

#### 1.

In una parte più profonda del carattere penetra la satira agli ecclesiastici furbi ed ipocriti: l'esame di essa e della satira agli ignoranti ci preparerà a quello della satira che è implicita in tutta l'opera anticlericale del Porta ma si manifesta specialmente in alcuni componimenti: la satira dell'irreligiosità.

Don Diegh viene in aiuto di fraa Pasqual minacciato della disgrazia delle due dame per aver visto in paradiso ciò che non avrebbe dovuto vedere, e mostra a quelle beghine che

<sup>1</sup> *Loc. cit.*, *Meneghin in campagna*, p. 36, str. 2.

<sup>2</sup> *Satire cit.*, *I Manipoli*, specialmente pp. 14-16.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, *La Quaresima*, p. 47, str. 3-4.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, *Al prete Grotto*, p. 49, str. 5. Allude ad un cane, che — molto prima del Porta e del Parini — aveva avuto l'onore d'esser pianto con una raccolta di sonetti.

<sup>5</sup> V. VITTORIO MALAMANI, *La satira del costume a Venezia nel secolo XVIII*, Torino-Napoli, Roux e Favale, 1886, pp. 110-114.

<sup>6</sup> Il Porta ne possedeva le opere: v. SB.

<sup>7</sup> *Fables choisies*, Basle, Jean Schweighauser, 1766, *Le Curé et le Mort*, pp. 260-261.

don Pasqual,  
Per vess staa in del disnà on poo intemperant,  
L'ha squilibraa col fisegh el moral,  
Ch' hin i potenz in sogn predominant,  
Che *distinguendum est in casu tali*  
*Quod detur causae physicae aut morali.*  
E l'ha conclus infin, che l'avè vist  
El Paradis coi sant e coi beatt  
L'è effett moral che ven de Gesù Crist;  
Ma che *eadem ratione* el ten per fatt,  
Che l'avegh vist insemma i Framasson  
L'è effh che ven d' indigestion.<sup>1</sup>

Questo *galimatias* satireggia ad un tempo don Pasqual così imbecille da non sapersi difendere da sé, le due beghine supinamente ignoranti, e don Diegh che furbamente le infinocchia contando sulla loro pecoresca devozione al prete. È tutto un seguito di bestialità, ma ha — pur nella sua insensatezza — un singolare ordine logico, che giustifica in una certa misura la credulità di quelle graffiasanti, mentre d'altra parte la sua insensatezza sostanziale,<sup>2</sup> la solennità dello sfoggio di scienza medica, la maestosa chiusa latina della prima strofe, il suono pieno di tutti quei versi canzonano le due religiose e rappresentano satiricamente la furbesca serietà dell'oratore. Inoltre quest'improvvisa luce di pensiero fa risaltar meglio quella sonnolenza fisica e intellettuale che è la nota dominante dell'ambiente e della scena che vi si svolge.

II.

Altro furbo è fraa Zenever. La novella di cui egli è protagonista (P, 56-65), comincia con una mossa da cantastorie, frequente segno di popolarità nel Porta. Fraa Zenever era un buon diavolo, amicone di san Francesco e abilissimo questuante:

quand che lu el fava el cercador,  
A furia de panzanegh e tabacch,  
De coronn e majstaa coi pajett d'or,  
Ogni esuss l'eva a cà a vojà i bisacch.

È simile in questo e nella furberia al già ricordato « fraa cercott » del Corio, il quale andava questuando « coi majstaditt, medaj, reliqui e agnuss »: « De tucc i part ghe daven roba a sbacch, E lu intant l'impiegniva i sò bisacch » (*loc. cit.*, 9, str. 3). Fraa Zenever sapeva fare un po' di tutto: il Porta enumera le sue svariate qualità col malizioso intendimento di abbatter la sua dignità di frate attribuendogli umili attitudini: fra

<sup>1</sup> *Ona vision*, B, 174.

<sup>2</sup> V. specialmente l'ultima strofa.

l'altro sapeva curar coliche, tossi, foruncoli, ecc. I frati che « come fraa No se diletten tant de cortesia », ne approfittaron per addossargli anche l'infermeria.

E lu content e straccontent, inguaa  
Che se gh' avessen daa la libreria,  
El portava i duu pes con quel savor  
Che mi portarev quell de senator.

Questo richiamo da la novella e da tempi così lontani alla persona ed ai tempi dell'autore è uno dei particolari che contribuiscono ad umiliare questa figura, cui tocca la sorte comune alle persone satireggiate dal Porta: questi ha così continua e spontanea e varia la celia che, quando prende di mira una persona, di rado la abbandona senz'averla resa ridicola in ogni suo aspetto. Semplicemente in virtù di quel paragone fraa Zenever diventa ridicolo anche come infermiere. Il Porta si ride persino del suo zelo, dell'amore con cui egli attendeva ad operazioni generalmente poco piacevoli e della costanza nel vegliare ammalati gravi, « anca in sentenza De restà in del patton di settimann Dritt dritt come el battacc in di campann ». La canzonatura sgorga spontanea dalla similitudine la quale toglie al frate tutto quel che ha di animato. Il Porta racconta con una familiarità incompatibile colla serietà dell'argomento, e ride del frate anche considerandolo ne' suoi aspetti apprezzabili, perchè la novella nasce da un suo lato ridicolo il quale nella fantasia del poeta si allarga a tutta la figura del frate. Il poeta, perchè deve raccontar di lui un fatto ridicolo, pensa che questo derivi da un'anomalia del suo carattere, e quindi vede in lui la comicità d'uno squilibrato: infatti dice: « El n'ha faa fin de quij, giurabaccon, De fass cred sassinaa in di mezzanin », e con quella sua tendenza da razionalista e in fondo anticattolica egli vede in ciò la riprova d'un passo di san Bernardo:

E per quest sant Bernard el gh' ha reson  
Là in dove el tratta de l'amor divin,  
E che el dis ciar e nett, ve ziti el test,  
Che *A mor quaedam sancta insania est.*

Da questi versi esce canzonato non solo lo zelante frate, ma anche il fondamento del cattolicesimo ridotto nella forma che gli davano i santi: è una manifestazione di quello spirito positivo che il Porta ha comune con molti umoristi, così attenti a coglier l'esagerazione nell'ideale mettendolo in confronto col modo volgare di considerar le cose. Egli ha il senso della bellezza di ciò che si eleva al di sopra del consueto, ma lo soffoca spesso con un senso che nei poeti comici d'ogni specie è vivissimo: il senso dell'iperbole. Se si guarda bene, la tendenza fondamentale d'ogni poeta comico è quella di rilevare in che cosa un fatto oltrepassi i limiti segnati dal buon senso e anche dal più gretto buon senso, o di considerare un fatto in modo che esso sembri oltrepassar quei limiti pur mentre non li varca; o, cosa che pur sembrando opposta torna d'altro lato ad esser la stessa, di rilevar perchè un fatto sia l'in-

dice d'un buon senso esagerato: il poeta comico, insomma, rileva le pederterie della regola e le deviazioni da essa. Questo senso dell'iperbole è acutissimo nel Porta ed è la forza d'una gran parte dell'arte sua. Da esso è sorta la novella che sto esaminando: da quel *troppo* scaturisce con una logicità irreprensibile tutta la novella.

Abbiam veduto com'egli descrive il frate. Ora vediamo come lo fa operare; quel frate diventa ladro per troppo zelo. Un giorno cade malato fraa Sist; l'opera dei medici è inutile. Allora fraa Zenever incomincia lui una sua cura e, poichè essa riesce bene, cerca di trarne il maggior profitto possibile — ecco anche qui il troppo zelo — stuzzicando il malato in tutti i modi, anche dopo avergli fatto riacquistar l'appetito: questo fa guidato da una certa sapienza pratica, « Savend che quell che pias nol fa descapit, E che el proverbi el dis: *Nutrit quod sapit* ». Il suo zelo non resta dal produrre anch'esso i suoi frutti, non tutti dolci questa volta: infatti un giorno il malato domanda una zampa di porco. « E Zenever dolz dolz e compiasent El ghe respond col solet *Laus deo* »: si noti il contrasto fra la domanda e la risposta. L'infermiere corre « A cercà on porch de quij de quatter pè » — allusione volgare —, ma non ne trova. Fraa Zenever prende una rapida risoluzione e la effettua immediatamente:

va in cusina, ranca on cortellasc,  
Regolzes fina al sedes el patton;  
Ciappa la straa pu curta a on cassinasc,  
Solta foss, scarpa sces, sforza on us' cion,  
Branca on bell porch per on pesciou dedree,  
Zonfeta, tajel via, e scappa indree.

C'è in questi versi la fretta dello zelo irriflessivo, oltre che la caricatura di quel frate sgraziato: lo vediamo travolto nella sua corsa da un impeto che ha del pazzo e del burattino ad un tempo per la semplificazione dei movimenti. Ruba per zelo; si noti anche la stranezza: taglia un piede ad un porco vivo. Scandalo del paese, furia del padrone, « Ch'el sent e el ved el cas, e el buj e el fuma Come la birra che va tutta in scuma ». Questa similitudine geniale fa prevedere che quel poveraccio si sarà adirato invano. Infatti va da san Francesco e dice inutilmente di fraa Zenever

roba bolgirona;  
— Che ghe vœur olter che portà i zapatt,  
El coo pelaa, el cuu biott e la corona,  
Che predegà el degiun, scœudend a ôff  
Tutt i petitt con la reson del lôff.

Il derubato coglie della condizione fratesca specialmente i particolari esteriori: conseguenza del suo stato d'animo. Nonostante la sfuriata, non ottiene nulla; ma san Francesco, data la gravità del caso, convoca a concilio i frati. Questi che, « quand se tratta de curiositaa Corraraven descolz sui articiocch », s'affrettano nella sala del Capitolo. Qui specialmente si vede che questa storia, nonostante il tempo remoto a cui è as-

segnata, satireggia i frati contemporanei al Porta. San Francesco racconta il fatto; alcuni cominciano « A ninà per la bila el tafaanari » — una caricatura fisica e morale in un verso —; altri tremano pensando che quel fatto può nuocere alla cerca del vino — cosa terribile per questi crapuloni —; altri mormorano.

Allora balza in mezzo fraa Zenever e si difende. Il suo discorso seratamente logico ha del machiavellico: poggia tutto sul principio che il fine giustifica i mezzi. Ma appunto perchè la difesa è fatta con abilità, da un uomo che si rivela furbo ed istruito, la condanna che ne scaturisce contro il suo furto è grave. Nella seconda parte del suo discorso prevale su la logicità della massima, l'esagerazione dello zelo misto col sentimento religioso messo in evidenza per un fatto tale da far restare incerto il lettore se in questo caso quel sentimento sia morale o immorale. A questo congegno comico di pensieri e di sentimenti giova come al solito l'onda del periodo irruente. San Francesco, convinto, incarica il frate stesso d'aggiustar la faccenda, e questi che, sempre troppo zelante, « in pont d'ubbedienza El corr ladin pussee d'on servizial » — ecco un'altra delle immagini geniali del Porta —, va in cerca del derubato. Lo trova che sta dicendone di tutti i colori sui francescani: osservate la comicità di quest'ira continuata. Zenever ripete a lui quello che ha detto ai frati; ma il Porta lo rende ora come in un sunto che, semplificando, fa veder benissimo lo schema comico dell'intero discorso. Quel poveraccio è subito convinto; non solo, ma s'inginocchia dinanzi a fraa Zenever e lo prega di portarsi via « Quell porscell de trè gamb tal e qual l'era ». Ora è il derubato che ha troppo zelo. « Zenever trionfant e glorios L'entra in convent cont el porscell in spalla », cioè con quella spoglia che porta nella gamba amputata il segno della pazzia di lui e lo sfregio alla dignità dei frati. Questi accorrono tutti, come in un'occasione solenne, a fargli corteo e cantando il *Te Deum* — per l'acquisto d'un porco! —, e la scialano poi in refettorio gridando « Viva! » a quello stesso frate che prima avevano guatato minacciosamente, non per sdegno morale, ma per stizza contro quel disturbatore della loro quiete: basterebbe questa strofe per rovinar la serietà d'un componimento, e basta essa sola a mostrar come la satira si volga contro i frati contemporanei del Porta, ghiottoni e così empì da considerer Dio come il loro comodino e la religione come polvere pei gonzi.

Dopo questo, la morale giunge inaspettata, svela d'un tratto quel che di capzioso v'era nel ragionamento di fraa Zenever e, ricordando l'art. 388 del codice napoleonico, cioè una legge contemporanea, toglie ogni dubbio sul valore satirico della novella. Il Porta facendo la morale si rivolge ai ragazzi che lo ascoltano e mette in certo modo in contrasto le condizioni più civili del suo tempo con quelle del secolo di fraa Zenever. Raffina così, con questa finta moderazione, la sua ironia pur mentre svela la propria intenzione. — Oggi — dice ai ragazzi — un'ispirazione divina come quella de l'impresa di fraa Zenever, vi costerebbe

cinqe o dieci anni di ferri e la berlina —; e così, col semplice accostamento di due idee, senz'alcun ragionamento, distrugge sorridendo che-  
tamente il serrato discorso di fraa Zenever.

Però questa novella ha poco valore satirico di fronte al protagonista, perchè il poeta condanna un fatto che non ha presentato con apparenze del tutto immorali: fraa Zenever ci fa più l'effetto d'un uomo bizzarro e un tantino pazzo che d'un colpevole.

Il Porta dice d'aver tratto l'argomento dalle « Meraviglie di Dio ne' suoi Santi » del R. P. Gregorio Rossignoli (P, 56). Ho cercato invano lungamente questo libro. Però il medesimo racconto si legge ne « I Fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de' suoi frati », <sup>1</sup> che posson servire benissimo per un confronto. Le rassomiglianze sono molto particolari. Il Porta ha aggiunto un esordio che serve già a cambiare il tono della storia. Il frate Ginepro dei « Fioretti » è « tutto infocato di charitate di Dio »: tale è anche quello del Porta, ma quel fuoco agli occhi del poeta diventa fanatismo non interamente sincero. La fisionomia del frate infermo è d'invenzione del poeta; così pure è tutta sua la descrizione del corso della malattia che vien preparando la domanda del peduccio di porco: questa richiesta nei « Fioretti » è subito al principio del racconto, sicchè appare un po' strana, ma non tanto comica quanto nel Porta, dove quando giunge ha già un significato psicologico ed è l'ultimo particolare della descrizione di quel frate goloso. Ginepro « piglia uno coltello, credo di cucina, et in fervore di spirito va per la selva dov'erano cierti porci a pasciere, et gittossi adosso a uno, et tagliogli il piede et fuggie ». Il Porta amplia, ma trova già nella fonte qualche cosa di comico: naturalmente molto doveva suggerire ad un uomo come lui la frase « et in fervore di spirito ». Nei « Fioretti » c'è un particolare anche più comico: fra Ginepro porta il peduccio all'infermo, e con grande gioia per fargli festa imita le mosse del porco quand'egli lo inseguiva per la selva; forse il Porta non conobbe questa frase. Il racconto procede con amplificazione fatta passo per passo, con cento piccoli particolari di linguaggio che trasportano il fatto nell'ambiente popolare milanese contemporaneo al poeta: è il procedimento che ho già notato a proposito di « On striozz ». È specialmente da osservare che il discorso di san Francesco per placare il padrone del porco è condotto con una diplomazia furbesca che nella fonte manca. Inoltre nei « Fioretti » san Francesco provvede da sè al fatto, non raduna tutti i frati come gli fa fare invece il Porta per deriderlo. Fra Ginepro si difende col medesimo argomento che usa nella seconda strofe del discorso milanese; ma la prima è tutta del Porta e muta il valore della seconda. Quando Ginepro va a placare il padrone, questi si pente della sfuriata, cuoce il porco, lo trasporta a Santa Maria degli Angeli e lo dà a mangiare ai frati. Ma il Porta, malizioso, rappresenta Zenever che si carica lui stesso il porco sulle spalle, e si ferma a descriver la contentezza dei frati.

<sup>1</sup> V. ediz. cit., pp. 200-203.

Il racconto dei « Fioretti » per la sua ingenua semplicità e pel suo argomento si prestava ad una caricatura. Il Porta ne approfittò bene: il confronto mostra quanta fosse la sua attitudine a sviluppar quel ridicolo il quale in certi fatti appare semplicemente accennato a chi non è artista comico, e quanto fosse vivo in lui il senso dell'iperbole. Infatti la modificazione della fonte fu tutta ispirata da quella sola osservazione che ho già notata: — In questo antico racconto fra Ginepro dimostra *troppo* zelo —. Ed ecco che a' suoi occhi questo zelo diventa furbizie: quel che Ginepro fa per soverchia carità, Zenever fa parte per pazzia, parte per astuzia; ma la pazzia per il Porta è furto, e l'astuzia è ipocrisia.

### III.

Anche per la satira ai religiosi furbi ed agli ipocriti, ai « sant de mestee » (R, 137), basterà ricordar qualcuno dei poeti più vicini al Porta, solo per mostrar come essa fosse di dominio comune. Il Balestrieri aveva fatta la caricatura di

cert coll stort,  
Don Pilon, bacchetton e basamur,  
Che, per fass tegni sant, van a dà el luster  
Cont i genœucc a tucc i balauster

e « A on mezz equivoch fan millia refign, E poeu sott acqua en fan de sott e doss »; <sup>1</sup> Francesco Girolamo Corio aveva sorriso della furba ipocrisia del « fraa cercott » ingannatore dei gabellieri e della donna che senza saperlo lo aiuta (CM, IX, 9-15); il Cacia nella sua satira dell'ipocrisia aveva anche compresi gli ecclesiastici (CV, XI, 70-71); l'Alfieri aveva scritto:

Perch'ei cangi impostura,  
Già non cangia natura — ik frate mai;  
Sol più reo si appalesa, e vil più assai,<sup>2</sup>

e i reverendi impostori aveva fustigati nella decimaquinta delle sue satire (*op. cit.*, IV, 107-109): questi sono gli esempi più vicini al Porta, quelli dei quali — pur traendo lo stimolo maggiore dalla vita — poté ricordarsi, più che per le novelle ora esaminate, per l'ipocrisia che è sferzata in tutta la sua opera anticlericale. Infatti, come s'è potuto vedere dal mio studio, egli non dipinse mai un puro tipo di furbo o d'ipocrita: ipocrisia ce n'è in parecchi de' suoi religiosi come naturale conseguenza dei loro vizi cui quest'altro vizio tende a celare; ce n'è, per esempio, anche nel laudese de « La messa nœuva »: ma nessuno de' suoi ecclesia-

<sup>1</sup> CM, V, 144, str. 3-4, *Sora i passion*.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, IV, 27, epigramma XC.

stici ha come fondo del suo carattere l'ipocrisia. Questa è un po' più visibile nei compagni di fraa Zenever e nel frate stesso il quale però, come don Diegh, è più che altro un furbo.

## Ignoranti.

### I.

Il difetto più grave dei preti contemporanei al Porta, quello che più contribuiva al loro vizio comune — l'irreligiosità —, era l'ignoranza, la quale, data l'autorità dei preti in certe famiglie, si diffondeva largamente anche fra i laici religiosi. Ne « La guerra di pret » troviamo, fra gli altri, due ignoranti: don Prosper, che il Porta con un solo particolare (« Quell coi brase in sui fianch sul gust d'on'òlla ») ci descrive goffo nell'aspetto come nella mente, chiamato fraa Biciolla: ma, dopo il ritorno da la Palestina, su la quale sballa un'infinità di frottole, è salito alla fama di novello Cicerone,<sup>1</sup> benchè certo non valga più di don Giocond che, ignorante come il predicatore quaresimale contro cui si scaglia il Grossi in una lettera al Porta (SG, 303-304), dice che la donna è « Natta, fatta, creatta » « Per stà dessott all'omm »;<sup>2</sup> l'altro è don Giorg Braghetta, anche lui così goffo come ignorante, che s'avanza « comè un pagodo de la China, Dondand i ciapp e 'l coo »: a Roma ha fatto da segretario a un cardinale senza sapere scrivere; per poterlo licenziare — si noti la satira che s'allarga a tutto il sistema gerarchico — lo fecero protonotario apostolico, ragione per cui « adess el bòffa pesg che nè on boffett ».<sup>3</sup> Oltre questa satira alla tronfia ignoranza, troveremo ancora in altri componimenti una più aspra e più larga satira a quell'ignoranza che dalla mente si diffonde nell'anima, passa dal pensiero al sentimento e produce gli effetti più rovinosi: ma di queste poesie devo scorrer più oltre, perchè esse compendiano tutti i rimproveri che il Porta faceva agli ecclesiastici del suo tempo.

### II.

Per ora dunque vediamo quest'ignoranza di mente e d'anima nelle due dame di « Ona vision » (B, 163-174), figlie spirituali dei padri De Vecchi. Costoro avevan fatto credere a quelle begghine che il cielo fosse tutto

<sup>1</sup> G, II, 59, str. 3.

<sup>2</sup> B, *Al me Gross*, 406, vv. 3-6.

<sup>3</sup> G, II, 59, str. 1-2.

della compagnia del Jesus ed esercitavan su loro tale influenza, che esse ritenevano ogni loro affermazione come di origine divina. È probabile che questo avvenisse, non per la furberia di quei padri, ma per la loro intransigenza da ignoranti, perchè nel componimento « L'intolleranza religiosa » (C, 516-517), mutilato da uno spirito scrupoloso,<sup>1</sup> il Porta dice che un reverendo « Cont trii barbozz de grassa e on bel botticc De cinqu brazza de corda almanch che sia » era stato fatto, « per la trippa e per juss, President de la congrega del Suss ».

Il Porta derise quelle dame che si facevano degli ecclesiastici altrettanti numi in terra e ne fissò la caricatura in quelle due nobili che, vegliando fraa Pasqual grave di cibo e di sonno, facevano questo voto così ridicolo per la particolarità e la volgarità del suo oggetto: « Pregaven de cœur Dio benedett, Ch'el stermenass con la soa gran bontaa Tucc qui che secca i pret dopo disnaa », e temevano che nel sogno « quaj vision tremenda » gli facesse perdere « la famm per la marenda ». In questo stesso capolavoro il Porta scolpi l'ignoranza superstiziosa di quelle dame, l'effetto che un sentimento buono può produrre in un'anima piccina conducendola ad un'intolleranza assoluta, a quella pedanteria intransigente che nelle menti limitate è inseparabile dall'applicazione d'una regola di vita; e, inclinato com'era a dar determinazioni particolari al suo concetto satirico generale, si rise della società del Jesus composta di lustrapredelle capitanate da Barnabiti e, più d'un cane al padrone, supinamente ossequenti alla Curia Romana, della loro devozione ai capi, che giungeva sino a far lor rinunciare a pensar colla propria testa ed a portare i principi del loro direttori a conseguenze anche più spinte di quello che essi volessero. Ma questa satira, se anche ha un oggetto particolare, resta tuttavia nelle sue linee essenziali, nel suo significato profondo, una delle più evidenti rappresentazioni che si sian mai fatte delle vecchie begghine, e, nel suo fondamento psicologico, ritrae le pinzochere di tutti i tempi.

Alla loro pittura coopera anche quel che esse hanno della comare pettegola, misto con certo sussiego da nobili, il che fa vedere anche meglio la superficialità della loro educazione e della loro istruzione. Del loro linguaggio qui è inutile parlare perchè, tranne l'intonazione un po' più alla buona, esso è uguale a quello di donna Fabia, di cui discorrerò più oltre. Esaminiamo invece questa domanda a fraa Pasqual che è stato in paradiso: « Dunque l'averà vist nostra cucina La baronessa, a cui ci han scritt la vita ». Quelle donne, anche dinanzi ad un fatto così grandioso com'è la visione del paradiso, non sanno pensare per generali e si ricordan sempre solo del loro piccolissimo mondo. Qui c'è ancora un certo vanto che mantiene a quelle donne l'apparenza di dame: ma anche l'apparenza cade quando quelle due retriive, scandalizzate che il loro prete abbia vi-

<sup>1</sup> Notizia favoritami dal SALVIONI.

sto dei massoni in paradiso, scordandosi che solo a nominarli s'incorre nella scomunica papale, concludono: « *Ma, caro lei, car don Pasqual, ch'el taccia, Ch'el par che Dio el ci abbia voltaa faccia* ».

### III.

La satira all'ignoranza dei religiosi è un altro dei temi tradizionali della letteratura italiana. Fra i più recenti il Dotti se n'era riso nella satira « *Ai novellisti* »<sup>1</sup> e nella caricatura delle spigoliste;<sup>2</sup> l'Alfieri nell'epigramma in cui fra Tozzone approva la stampa d'un libro con queste parole: « *Si stampi pur, si stampi; Qui non c'è nulla, nè ragion nè lampi* ».<sup>3</sup> Dò questi esempi per mostrar come il tema della satira del Porta non fosse nemmeno la rinnovazione d'un tema dimenticato: ma l'epigramma dell'Alfieri ha una portata più larga della satira portiana, perchè si estende a tutti gli ignoranti incapaci di pensiero indipendente e ardito.

Vedremo a suo luogo le testimonianze storiche le quali si possono connettere coi versi del nostro poeta.

## Irreligiosi.

### I.

La satira agli ecclesiastici che ho esaminata finora, implica la condanna della loro religiosità puramente esteriore. Vi sono però componimenti del Porta nei quali questa satira è più diretta. Uno di questi è « *On miracol* » (C, 507-513). Non si tratta d'un uomo che abbia portato l'abito religioso, ma d'un giovine che ha fatto sempre professione di santimonia: quindi anche la sua storia rientra ne la satira della quale mi sto occupando. Anche qui il Porta dice d'aver tratto il tema da Ugone de Prato Florido: io debbo limitarmi a notare che si tratta della parodia d'una forma di contrasto diffusa nel medio evo — fra l'angelo e il diavolo che si disputano un'anima —, collegata con il motivo della Vergine avvocata, che qui anzi ha la parte maggiore. Si pensi, per esempio, al « *Miraculum beatae Mariae* ».<sup>4</sup> La persona per cui l'angelo e il diavolo lot-

<sup>1</sup> *Satire cit.*, parte I, pp. 188 sgg.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, *La Quaresima*, I, 67, str. 5.

<sup>3</sup> *Opere*, IV, 9, epigramma XXV.

<sup>4</sup> V. FR. ROEDIGER, *Contrasti antichi — Cristo e Satana*, Firenze, Libreria Dante, 1887, pp. 114-116. V. anche p. 95. Appena occorre ricordare BONVESIN DA RIVA.

tano e Maria intercede presso Gesù, è un giovane lussurioso morto senza confessarsi. La sua anima è portata in cielo dinanzi al tribunale di Cristo, « *che brusch in vòlt comè, El ninna el euu su on cossinon badial De nivòl preponaa de coo coi àl* ». Un solo particolare volgare toglie ogni elemento soprannaturale a Gesù ed agli angeli. Questa caricatura della mitologia cristiana risente l'influenza della parodia de la mitologia classica, che ai tempi del Porta era già vecchia nella nostra letteratura. Il Porta la ottiene specialmente con la disposizione della corte celeste fatta in modo da rivelar l'intenzione di considerarla non come un'accolta solenne, ma come uno spettacolo; con le immagini tolte dalla vita reale — san Michele, anzi, è paragonato ad un pizzicagnolo del Verziere —; e coll'abbondanza di particolari che proiettano il mondo della realtà su quello del fantastico. Aiuta inoltre la caricatura la mescolanza del linguaggio solenne con quello popolare:

Su la sinistra, sôra ona poltronna  
De velù crèmes cont i sbarr a intaj,  
Soa majstaa la Madonna  
L'assist al gran giudizi del bagaj:

un poeta d'intenzioni serie non avrebbe usato l'ultima parola. Giova infine alla caricatura un processo simile a quello che ho osservato nella descrizione del primo tratto del viaggio di fraa Conduitt: la fusione del lirismo con elementi che diffondono anche su di esso la loro comicità:

L'aria l'è lustra che la par de rås,  
E i angiol del Signor  
La perfummen sgorand con tanti odor,  
Che per usmaj ghe vorrav vess tutt nâs.

Iperbole geniale: la sensazione è così intensa da richiedere un'espressione d'un'efficacia non comune: un poeta lirico trasformerebbe la sensazione in sentimento; il poeta comico s'arresta alla sensazione e cerca di renderla colla maggiore intensità possibile: nulla di meglio quindi, trattandosi d'una sensazione olfattiva, che esprimerne la natura straordinaria per l'organo sensorio desiderando che esso s'ingrandisca fino ad usurpare il posto di tutto il corpo. Ognun vede la comicità che scaturisce dall'enorme ingrandimento d'una parte che, quando esca dalle proporzioni normali, è fra le più comiche del corpo; si sostituisca a quella sensazione olfattiva una sensazione visiva, e la comicità cade: « *bisognerebbe esser tutt'occhi* » è una frase seria.<sup>1</sup>

Gesù è incerto fra l'ira, perchè san Michele gli ha palesato tutti i delitti dell'accusato, e la compassione per quel poveraccio « *Ch'el trema-va de foffa* » mentre l'angelo custode « *el stava li Pass cont giò i àl co-*

<sup>1</sup> Ricordo nel carme 13 di CATULLO: « *unguentum dabo, quod meae puellae | Donarunt Veneres Cupidinesque, | Quod tu cum olfacies, deos rogabis, | Totum ut te faciant, Fabulle, nasum* ».

me on usell che cova» e il diavolo «scrusciaa sotta al tavol El rideva a tutt rid, menand la cova»: la Vergine allora, ricordando che il giovanotto, benchè gran peccatore, digiunava il sabato e teneva sempre addosso oggetti sacri,

E che andand a bordell  
El scondeva a bon cunt sott'al cossin  
La scerieura, el Crist, l'acqua-santin

— continua il Porta rendendo sempre più amara la sua ironia —, lo difende dinanzi a Gesù. Il Porta dovette conoscere un passo simile a questo del diffusissimo «Contrasto dell'Angelo e del Demonio»: l'Angelo dice al diavolo per scusare i peccati d'un'anima:

Sappi ch'egli è sempre stato devoto  
Della beata Vergine Maria,  
Perchè per suo amor fatto ha digiuno  
Tutti i sabati che nell'anno sono.<sup>1</sup>

Si noti il cambiamento di significato avvenuto nel Porta.

Egli continua facendo la parodia dell'eloquenza de la Vergine, esagerando nella minuzia e ne l'umiltà de l'enumerazione l'appello che ella fa a l'amore del figlio:

Ah! Signor, per sto venter  
Che t'ha portaa de denter,  
Per quij dolor che ho avuu in del parturitt,  
Per sto coo, per sti tett, per sti boritt,  
Per sti man, per sti brasc che t'han portaa,  
Fassaa e nedrugaa,  
Signor, te preghi, abbia pietaa, pietaa!

Gesù si commove: e il Porta a far la parodia del suo amor filiale, facendo seguire all'affermazione che già ci insospettisce per qualche cosa di reverente e di esagerato — «Gesù Crist, che l'è a on grad de amor per lee Che in terra l'è impossibil de cognoss» —, quest'altra che distrugge la prima: «Che l'è on amor che lassa finna indree Quell che portava el Bazzar al vin ross». Poi Gesù parla come un qualunque superbo mortale: «Verament» «Dovarev condannall al gran torment De vess priv de la vista del me vòlt». Questa superbia ostentata continua per tutto il discorso, pieno di immagini e di frasi da volgare milanese; e ciò mantiene il carattere di fatto comune che ha tutto il racconto. Cristo non può derogar dalle sue leggi: quindi l'unico modo d'accontentar la madre è di far rivivere per ventiquattr'ore il reo, perchè abbia tempo di confessarsi: altra frecciata alla religiosità apparente. Dopo questa decisione scompare la corte celeste: e il Porta la deride un'ultima volta mescolando nella descrizione i particolari solenni con quelli piccini. Non tutto però scompare: resta ancora quel tanto che basta per descrivere una scenetta in tono pettegolo:

<sup>1</sup> Riporto questi versi da D'ANCONA, *op. cit.*, I, 560.

Resta li el diavol che, grattand i corna,  
El dis robba de ciod  
Adree all'Angiol Custod,  
E el tratta de giustizia bolgironna  
La giustizia divina,  
Concludend che per lù el n'aveva assee  
De struziass a servill sira e mattina,  
Quand dai moinn d'ona donna,  
Sibben ch'el fuss Gesù,  
El se lassava menà a bev anch lù.

Così parla quel personaggio fantastico e pauroso! La storia si chiude col-l'affermazione ironica che essa dev'esser vera perchè è in Ugone de Prato Florido, e con una superflua spiegazione del suo significato secondo i preti.

I mirabili particolari di questo racconto non sono fra loro così coerenti da renderlo perfetto, perchè contrastano con il serio intento di satira quegli accenni parodici che sono artistici in sè, ma inopportuni nel contesto. Non c'era bisogno di rappresentar buffonescamente gli atti di Gesù e della sua corte perchè apparisse che il Porta non li apprezzava: era sufficiente per ciò il giudizio pronunciato su quel reprobato. Gesù e la sua corte, in sostanza, sono il clero del tempo: e a questa satira si mescola malamente la semplice parodia d'un vecchio testo.

## II.

Più grave è l'irreligiosità dipinta dal Porta in «On funeral» (P, 152-156), il più terribile fra i suoi capolavori satirici. Comincia con accorta ingenuità: una mattina il poeta, tornando dal Verzee, si trova quasi senza accorgersene dinanzi alla chiesa di san Fedele parata a lutto. La mossa così naturale ci fa quasi credere si tratti d'un caso. Il poeta si ferma, guarda l'iscrizione mortuaria: comincia ad essere un po' turbato da quello sfoggio; ma per ora si limita a manifestar la sua impressione con uno di quei raccostamenti che mostrano la ricchezza e la spontaneità della sua fantasia nel trasformare il serio in comico:

l'eva tal e qual a on sorascritt  
D'ona cassa de scuiff e cappellitt,  
Con su in fond fina i PP del posa pian.

La sua comicità ha ancor l'apparenza dello scherzo: diventerà più amara man mano che procederà il racconto e s'aggraveranno i fatti che egli vede. Il Porta osserva: quell'addobbo è per un pezzo grosso: «Esuss per lu,<sup>1</sup> dighi in del cœur, fin chi Mej dò vœult lu che mi»: l'intenzione

<sup>1</sup> Frase d'uso per augurar pace ai morti; vedila a p. 15 di CARLO GRATO ZANELLA, *Quatter vers Per l'ariv in Milan Di so Maestaa I. R. A. L'Imperator Franzesch*, ecc., Milan, Sonzogn e Comp., 1815 (Ambr. Misc. S. N. C. VII. 13).

satirica parrebbe finita in quest'agile buffonata. Invece torna subito l'ingenuità maliziosa che è un atteggiamento così frequente nei poeti comici:

Ma siccome de spess mi sont on tos  
On freguj curios,  
Mò sissignor che m'è soltaa el petitt  
D'andà in gesa a vedè  
Che defferenza gh'è  
Tra el ben di sciori e quell di poveritt.

Nel mezzo della chiesa s'erge un catafalco con su delle statue rappresentanti « la motta di virtù » — si noti quella parola iperbolica e dispregiativa che ci predispone già male — « Ch'el mort el gh'eva, o el ghe doveva avè. » Menzogna convenzionale che fece sorridere più d'un poeta satirico. Poi il Porta continua ad osservare: intorno al catafalco i sacerdoti cantano come *merli*, seguendo gli ordini dell'abate Albani che, *svelto come un uccello*, attende a tutto e pensa anche a *scappellottare* i chierici distratti. Così l'osservazione graduale dei particolari converte a poco a poco la cerimonia mesta e solenne in una faccenda qualunque alla quale il sentimento è affatto estraneo. Procediamo ancora: ad un certo punto ci accorgiamo che il Porta ha trasformato interamente il quadro: la sua ingenuità s'è mutata a poco a poco in meraviglia e sdegno. È avvenuta come una lenta sostituzione d'una tela ad un'altra: noi siamo al buio, davanti ad un quadro nel quale non scorgiamo che un insieme molto confuso; ma a poco a poco la luce aumenta, e man mano noi distinguiamo particolari che ad uno ad uno ci trasformano affatto il quadro; sicché alla fine, quando tutta la luce s'è fatta, nel quadro che ci sta dinanzi non vediamo più nemmeno le linee generali che prima avevamo scorte nella tela quasi buia.

Il Porta, sempre aiutando la sorpresa della satira con l'ingenuità, si finge religioso: sentendo che i preti cantano il *Miserere*, si unisce a loro per acquistarsi una benemerenda presso Dio. Qui comincia il suo stupore: però esso è descritto con una disinvoltura soverchia e retorica che toglie serietà al componimento:

Mò el credarissev, fieuuj, che hoo avuu bell pari  
A segnamm e a cercà de tend a mi,  
Che no gh'hoo possuu propi reussi?

Due preti scagnozzi interpolavano nella preghiera i loro discorsi. Il Porta allora dimentica il suo pio proposito e tende l'orecchio a quella conversazione. Il *Miserere* è continuamente rotto da accenni al pranzo che spesso si collegano anche con una profana comicità d'effetto, colla frase latina,<sup>1</sup> richiamandoci alla mente la tenace e diffusa tradizione letteraria della parodia religiosa poliglotta, che si muta qui in satira terri-

<sup>1</sup> Questi collegamenti furon già notati quasi tutti e con acutezza da CARLO BEALE nella sua recensione a B, ne *La Perseveranza* del 17 marzo 1885.

bile e si perfeziona col più stretto legame che il Porta stabilisce fra i due linguaggi — di cui l'uno è il contrapposto dell'altro:<sup>1</sup> profanazione molto più grave della versione milanese del *Miserere* che il Porta stesso fece con una parodia flacca (SM).<sup>2</sup> Quei preti sono come allievi disattenti che recitano la lezione coll'anima ai giochi. A un certo punto una gocciola di cera scotta un sacerdote, che bestemmia sconsigliatamente; e intanto i compagni, scoppiando dalle risa, continuano: « *Ecce enim veritatem dilexisti.* »

C'è del macabro in questo spettacolo: c'è lo stesso spirito truccemente osceno d'un'orgia fatta dinanzi ad un cadavere. La satira, colla pura rappresentazione, si leva ad un'altezza tragica. La mescolanza di quel latino mistico col volgare milanese di quei due gaudenti, il contrasto fra la loro anima ed il loro ufficio che diventa mestiere, sono d'una terribile comicità rappresentativa e sarcastica.

Il Porta continua ad ascoltare: nomi d'osterie, frasi latine, buone compagnie e buoni vini: interpolazioni fatte senza scomporsi, per una vecchia abitudine, con una naturalezza irrepreensibile:

Vun loda l'ostaria de la Nòs,  
L'olter el Monte-Tabor,  
E poeu tracch a dò vòs  
Domine... asperges me...  
Hyssopo, ... et super nivem dealbabor:

si sentono le voci che rompono sinistramente nella chiesa, come di diavoli ipocritamente osannanti dopo aver fatti fra loro empî susurri.

Nei loro discorsi passano quasi tutti gli interessi della loro vita: anche quelli politici. Entra un soldato francese:

Vedel quel meus? —  
Liberà me de sanguinibus Deus,  
Deus salutis mee, —  
Che te possa vegni la diarrea,  
Porch fe o fo — et exultabit lingua mea...:

osservate il ravvicinamento degli ultimi versi. I preti odiavano i francesi, benchè vilmente — come notò il Porta — cantassero il *Te Deum* per le vittorie di Napoleone.<sup>3</sup> Qui un d'essi presagisce che presto i francesi

<sup>1</sup> Che *On funeral* si possa ricondurre a quella tradizione fu già avvertito da FRANCESCO NOVATI nel lavoro su *La parodia sacra nelle letterature moderne* compreso ne' suoi *Studi critici e letterari* (Torino, Ermanno Loescher, 1889, pp. 256-257). Lo stesso procedimento di *On funeral* si trova ancora in *Ave Maria* di GAETANO CRESPI (*Canzoniere milanese*, Milano, tip. editr. L. di G. Pirola di Enrico Rubini, 1903, pp. 47-48) che senti anche altrimenti l'influenza del Porta.

<sup>2</sup> La letteratura milanese ha anche versioni serie di preghiere: v. LA DIESIRAE, LA DIESILLA, Milan, Tamburin, 1813, SV, 49; *El Stabat Mater*, Sestinn, Milan, Manin, 1826, O. A. Z. (Ambr., *Opuscoli in dialetto milanese*, S. B. U. VII. 39).

<sup>3</sup> V. In occasione del solenne *Te Deum* che fu cantato per le vittorie riportate da Napoleone (B, 209-210). Questo dev'esser del 1812. *On funeral* si riferisce ad

saran cacciati da Milano; un altro non lo crede e ci scommette un candolotto: « Ghe gionti sto sciloster Se rivi a liberammen. » E poi il *Miserere* finisce: « *Et clamor noster Ad te perveniat nunc et semper, amen.* » Si noti la vicinanza di « liberammen » colla fine de la preghiera.

Qui dovrebbe chiudersi anche il componimento: invece il Porta aggiunge che, dopo quella scena, ha pregato Dio che nel dì della sua morte dia ascolto piuttosto a chi paga le esequie che ai preti che cantano quella sorte di *requiem*. Molto più terribile sarebbe stato chiudere senza nessun commento: ci son fatti così eloquenti per sè o pel modo come son narrati, da rendere inutile ogni giudizio.

Ciò non toglie che « On funeral » sia un capolavoro per la terribilità della concezione; per la vigoria colla quale è scolpito il contrasto fra la preghiera e il tono col quale è pronunziata, fra l'occasione il luogo e gli uomini che ci son dentro; pel modo come il Porta ha saputo materializzare due cose immateriali, la religiosità — nel luogo e nella preghiera —, l'irreligiosità — nel modo come il *Miserere* è detto, nelle parentesi e negli episodi da cui è interrotto —. Questo congegno di contrasti bastava a far di quel componimento una satira. L'occasione e l'ambiente le danno una solennità tragica straordinaria. Il Porta non ha mai trovato contrasti così crudi come qui: quel che di scherzoso v'è nelle altre sue satire, in questa non compare. È l'unica sua satira nata solamente dall'indignazione: eppure egli ha saputo costringer sin quasi alla fine questo sentimento sotto un'apparente oggettività. Che il Porta fosse veramente e profondamente religioso si vede solo in questa pittura d'una scena di profanazione.

## Due satire generali.

### I.

Vi sono nelle poesie del Porta due componimenti nei quali si prendon di mira i principali vizi degli ecclesiastici. Vediamo anzitutto « Meneghin Tandœuggia a don Rocch Tajana » (C, 532-537). Meneghin fa un lungo discorso ironico a questo reverendo augurandosi che il decreto di riammissione degli ordini religiosi nel Lombardo-Veneto sia esteso a tutte le corporazioni. L'ironia a quando a quando si rafforza, e il compiacimento per quella speranza diventa così esagerato da far quasi scoppiar la vera intenzione. La satira qui ha anche carattere politico, di opposizione a quel decreto austriaco. Meneghin rievoca i tempi beati quando le

una condizione di fatto anteriore al 25 maggio 1814, ma fu probabilmente finito parecchio più tardi, poichè il Grossi ne parla come di cosa recente in una lettera del 13 luglio 1817 (SG, 288). La copia dell'Ambr. (Q. 226. parte sup., p. 54) ha la data 1816.

corporazioni non erano ancora state soppresse; la vita materiale di quegli ecclesiastici:

Se andava al taff a son de campanell,  
E quand vegneva el pont de la s'cioppada  
Se se trovava in ciel senza savell;

e i facili perdoni dei peccati. Confronta con malizia atroce la vita d'allora con quella d'adesso:

Adess mò i pover mort stan de mincion,  
No ghe croda più on ghell sòra quij fiamm,  
No gh'è pù on pret che mœur de replezion.

Anzi, morirebbero di fame se non guadagnassero qualche cosa conducendo a passeggio i cani delle dame: così coinvolge nella sua condanna i preti di prima con quelli d'adesso, fortunati prima e disgraziati poi, ma sempre senza dignità. Ora però, soggiunge, il mondo sta per diventar degli ecclesiastici; ed essi si divideran fra loro tutti i mestieri: e Meneghin descrive il come, scegliendo le frasi più avvilitive: « I fraa, quij coi ciapp biott, con biott i pee » sorvegliano e pelano la gente bassa, i Barnabiti e i Somaschi, « Comodand la moral cont i fasân », manipolano le coscienze delle biscottine tutte messe, *pater* e rosari.<sup>1</sup> Si penserà anche a tenere per mezzo delle scuole i cervelli dei secolari al livello de le budella dei frati: qui la satira portiana, che con due versi ritrae la vita materiale e intellettuale dei frati, irride l'oscurantismo ecclesiastico colla stessa larghezza d'idee dell'epigramma de l'Alfieri a fra Tozzone. E conclude con ironia che sta per prorompere in indignazione:

Sicchè el ved, sur don Rocch, ch'olter no calla,  
Per dagh l'ultima sciampa ai nost legrij,  
Che de vedè el governo a mett in stalla  
Quanto prima sti quatter frattarij.

Satira buona per la vivezza del linguaggio e per la sottile canzonatura di quel don Rocch che probabilmente la sta a sentir tutto beato senza capirla; ma ben lontana dall'efficacia rappresentativa di « Meneghin birœu di ex-monegh » (B, 98-114).

### II.

Già nell'introduzione sentiam l'intonazione fondamentale del mondo che ci descriverà Meneghin. Quattro monache colpite dal decreto di sop-

<sup>1</sup> Per la società del Biscottino v. C. SOLA, *Scritti vari*, Milano, Brigola, 1878, p. 26, n. 13. Il Porta la derise più d'una volta, con grave scandalo del CANTÙ (*Alessandro Manzoni, Reminiscenze*, Milano, f.lli Treves, 1882, pp. 30-31).

pressione delle corporazioni religiose, vivono in casa d'un laudese, in un angolo remoto, colla loro chiesa vicina: sicchè hanno in un cantuccio tutto il necessario per la piccola vita che trascorrono fra preti e teologi, biasciando rosari, facendo scapolari, crucciandosi perchè si aprono scuole di mutuo insegnamento,<sup>1</sup> perchè il sabato grasso qualche empio balla fin dopo la mezzanotte, perchè — come lamenta anche la poesia popolare milanese tanto moraleggiante<sup>2</sup> — le donne son troppo prodighe de le lor bellezze agli sguardi dei passanti, perchè c'è teatro in quaresima, perchè a Monza voglion fare arciprete « On nan, de fà scurtà tutt i pianet », perchè qualche screanzato non osserva la decenza nei monumenti vespasiani. Si respira in questa descrizione di Meneghin l'odor di santimonia di quella vita, se ne sente l'appartamento e la piccineria.<sup>3</sup> Meneghin che deve correr tutto il giorno per quelle quattro pettegole con la ricompensa di poca moneta, se ne lagna, come già Tarlesca serva di monache<sup>4</sup> e il vecchio Domenichino del *bosin*,<sup>5</sup> e se ne vendica con quella caricatura dove raduna tanti particolari caratteristici e mescola maliziosamente le preoccupazioni gravi delle monache con quelle frivole per mostrar la loro pedanteria oziosa e senza discernimento. Vita piccina, dove ogni menoma novità è un avvenimento.

Un giorno l'arrivo d'un biglietto da Roma sconvolge a tal punto quel mondo pretino, da produr deliqui, convulsioni: quindi un grande uso di reliquie, di cioccolata, di ciambelle e di biscotti: mezzi sacri e mezzi da gaudenti. I preti rileggon tante volte quel biglietto portato da Meneghin, che questi dice di ricordarlo appuntino. Ma quest'affermazione si deve

<sup>1</sup> Sistema Lancaster. Ne parlò anche la *Gazzetta di Milano* nell'appendice del 2 luglio 1819. In questo il clero oscurantista era d'accordo col governo illiberale: le scuole del sistema Lancaster furon chiuse quasi subito. V. G. PIERGILI, *Il "Foglio Azzurro", e i primi romantici*, nella *Nuova Antologia* del 16 agosto 1886, pp. 635 sgg.; e GIUSEPPE BIADGO, *La dominazione austriaca e il sentimento pubblico a Verona dal 1814 al 1847*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1899, p. 49.

<sup>2</sup> Sono numerosissime le *bosinae* che censurano le mode scandalose, spesso come prova della corruzione francese. V. p. es. *S'oltra nuua Bosina l'è sora ai Donn che vann sfogià*, Miran, Carl Isepp Quint, s. d.; Ambr. Misc. S. B. T. V. 24. *La famosa bosina di melon, e i brasc sbiotta*, Milan, Franzesch Pojan, [1800]; SC. BOSINAA de nuera invenzion, sui sc'iancon, e sui sciancon, s. d.; SC. *La Bosinaa VERA E NUOVA Che per faa rid le doo a proeuva...* sora ai donn, la gran ambizion, ecc., s. d.; SV, 46. *Bosinaa nuava noventa Dà cantà fort che tutt la senta Che ogni tant temp già se compon Sui mod di Omen, e pu di Donn*, Milano, Tamberlini, s. d.; Br. 12. Talora le medesime son più volte ristampate e trasformate.

<sup>3</sup> Per l'ambiente chiuso e bigotto e per particolari di minor conto ci richiama al capolavoro portano la gustosa novella di GAETANO CRESPI *El convent di Filomènn* (Milano, Levino Robecchi, 1897).

<sup>4</sup> CM, II, MAGGI, *I consigli di Meneghino*, atto I, sc. 3<sup>a</sup>, p. 31; *Il Barone di Birbanza*, atto I, sc. 8<sup>a</sup>, p. 162.

<sup>5</sup> V. Botte, e risposta Trà *La Siora Squintia E Missa Domenegh So servitor*, Miran, Federic Francesc Maletta, 1700; in Ambr., Misc. S. B. T. V. 24. Ristampato da Francesco Bolzani; v. SV, 44. È caratteristica per le funzioni dei « Domeneghin », di cui il personaggio portano è un tardo discendente.

intendere *cum grano salis*, perchè egli riferisce quella lettera in un milanese italianizzato, reso più lepidamente da un intercalare popolare che gli serve di sosta per raccogliere le idee e dal fatto che quell'ibrido linguaggio, dato lo scandalo annunziato nella lettera, mette meglio in luce la ridicolezza di quei preti esterrefatti dalla notizia e sembra una canzonatura perchè contrasta colla gravità dell'avvenimento e coll'unzione di certi pensieri dello stesso scrittore della lettera. — « Dio », « per nostro vilimento », ha talmente accecato il nostro governatore che questi, dopo aver dilapidato il suo assegno in gioco e in donne, ha messo le mani nel danaro della Chiesa, e allora è stato denunziato al papa: ma il governatore, approfittando del fatto « che el Santo Padro L'eva in estasi in l'aria in del dir messa » (anche il papa è canzonato), se l'è svignata. Si dice sia andato in Levante, dove a quest'ora ha forse già coperta la tonsura col turbante, « E in dove a st'ora forse addio prepuzzi... Con che sono di voi — Monsignor Nuzzi. » — Si avverta il valore satirico di questo particolare piccino osservato in mezzo a cose tanto gravi, e la comicità che deriva dal formare esso la chiusa, la quale dovrebbe contenere qualche cosa di importante, e dall'esser legato colla formola di sottoscrizione e far rima col Monsignore. Ma c'è ancora un poscritto che i non religiosi non capiscono: si vede bene la malizia di quest'osservazione di Meneghin, quando si legge del fatto sodomitico adombrato con un'immagine particolarmente acconcia trattandosi d'uno svizzero, nella descrizione di monsignor Monticello che fa da Guglielmo Tell con un soldato della guardia pontificia.

Sappiamo per un manoscritto fatto conoscere dal Barbiera, che il governatore di cui si parla nel biglietto è il nipote del cardinal Pacca,<sup>1</sup> cioè Tiberio Pacca che fu governatore a Roma, donde fuggì il 7 aprile 1820 « per evitare un arresto, di cui lo zio cardinale l'aveva preavvisato, causa le concussioni, le dilapidazioni e gli scandali femminili ». Era fuggito a Torino.<sup>2</sup> Il Farini enumera fra i suoi misfatti « seduzioni di zitelle, abusi d'ufficio, falsità, stellionati, furti, e quante altre lordure possono imbrattare un'anima umana » (l. c., 51-52). Immaginarsi lo sgomento di quei reverendi! Il quale, unito coll'ipocrisia e coll'abitudine di specular sulle ragioni profonde dei decreti divini, fa sì che essi cerchino la causa di quegli scandali, non nei propri vizi, ma nell'indegno modo di comportarsi dei laici verso di loro: « Don Romuald, don Lazzer e don Pio, Che hin in cura d'anem tutt e trii » — il Porta lo rileva appositamente —

Han ditt ch'el fuss el pocch timor di Dio  
De dà certi candir stremii stremii  
In di battesim e in di funeral,  
E de vorè tassà i list parroccchial.

<sup>1</sup> *Immortali* cit., p. 207.

<sup>2</sup> V. *La Romagna dal 1796 al 1828, memoria di DOMENICO ANTONIO FARINI*, con note di LUIGI RAVA, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1899, p. 162, n. 37.

E così, censurando altri, rivelano la propria avidità: oltre di che essi, come tutti i colleghi, mostrano la miseria della loro anima incapace d'elevarsi al disopra del particolare pettugolo, adatta non a curare altre anime, ma a bracar colle comari. Per tale rispetto anche questo componimento è, come « Ona vision », la ricerca artistica dell'indizio fondamentale d'uno spirito microscopico: questa grettezza si vede principalmente nelle cause minuscole che essi trovano di quegli scandali: « Sòr Usebbia », per esempio, pretendeva

che st'istoria  
La prozedess de quella baronada  
De avej descasciaa lor de la Vittoria,  
Soggiungend tutt insemma a quatter vós:  
*Che sevem quei che candidava i nós.*

Questo riesce anche ad una caratteristica pittura di certa vita ecclesiastica contemporanea. Ciascuno di quei reverendi trova di quello scandalo una causa che si riferisce al suo interesse particolare<sup>1</sup> e mostra così la sua assoluta inettitudine alla vita altruistica che dovrebbe condurre. Così il Porta ha modo di far la satira anche dei preti retri — « don Samuell El giurava, che l'eva per reson D'avè abolii la Santa Inquisizion » — e, in via di digressione, di quei classicisti che, come avviene in tutti i partiti, vedevan dovunque lo zampino dei romantici e ne fraintendevano grossamente le teorie — « E on poetta d'on pret, on cert don Disma, Le trava tutt'adoss al Romantisma » —.

Tra quella folla di reverendi Polpetta de rognon, un povero diavolo afflitto da un'epa enorme, dà un'occhiataccia a Meneghin e scoppia in un'invettiva furibonda: ma è una vera disgrazia per Polpetta che in un momento così solenne non sappia evitare il linguaggio popolare, e passi improvvisamente dallo spiegar lo scandalo per l'irreligiosità dei laici e per la loro noncuranza verso i preti che lascian morir di fame, ad una spiegazione particolarissima che s'appunta contro Meneghin, come se da lui dipendesse la fuga del governatore. Qui non fa che rendersi più visibile quello che costituisce già una delle fonti principali della comicità del resto del componimento, cioè l'abitudine di certi religiosi di moraleggiare: sicchè essi moraleggiano anche in quest'occasione in cui il meglio sarebbe tacere. È come un impeto di follia collettiva che li fa delirar chi in un senso chi in un altro. L'arrivo di quella lettera è la causa occasionale di questo sfogo: ma la causa vera, da lungo operante, è l'ira contro il laicato e contro il governo; nelle parole di tutti si vede quest'ira interessata, velata quasi sempre da un'apparenza di morale generale. Chi delira di più è don Polpetta: contro di lui specialmente s'appunta la satira del Porta

<sup>1</sup> Il pensiero animatore di questa satira è lo stesso del sonetto « Quand per i stravaganz de la stagion » (P, 124): vi sono spiriti piccini che vedono il mondo secondo il proprio carattere e il proprio mestiere e fanno di questi il centro dell'universo. Il sonetto non è cattivo, ma vi si nota quella facilità soverchia per la quale si modella su un solo stampo tutta una filza di arguzie.

che ride del clero irritato per le leggi contro di lui, e, col fatto da cui prende le mosse, vuol mostrargli come non abbia nemmeno ragione di lamentarsi del trattamento inflittogli. Che non abbia ragione è anche ben provato dai discorsi così strani di quei preti, che non osano affrontar la questione che loro preme, ma le girano attorno, non scolpando sè ma incolpando gli altri, connettendo poco, come tutti quelli che sono adirati e non han ragioni da farsi. Don Polpetta dice che la causa di quei malanni è « el gran ciallonismo di mari De lassass menà a vòltra per el nas » « Dai miee, e lassagh fà quell che ghe pias: Spès sora spès, senza vardass dintorna Se vegnen de la guggia, oppur dai corna », e continua l'enumerazione furiosa, che Meneghin rompe ad intervalli regolari — come d'un ritornello — osservando che l'oratore gli lancia un'occhiata fulminatrice. Don Polpetta ha bisogno d'un capro espiatorio. Ma in quella sfuriata c'è ben altro di comico: c'è tutto un tipo. L'ira vorrebbe esser solenne e non ci riesce, perchè la solennità manca all'idea che la eccita; la predica morale si cambia talvolta improvvisa e fuggacemente in predica religiosa e svela così, senza che il prete lo voglia, il rancore interessato; oltre di che nell'intenzione del Porta quel passaggio dall'una all'altra predica implica una satira, perchè la predica religiosa è piuttosto predica bigotta ed è una piccineria di fronte alla predica morale; inoltre c'è spesso uno strano contrasto fra lo scandalo e le cause che di esso si adducono: così, secondo don Polpetta, una delle cause per cui Dio li perseguita sarebbe

l'ardiment de sti spantega strasc  
De toëunn nun pret per gent come se sia,  
De tirà el nost tabacch con quij didasc,  
De settass giò a descòr in compagnia...

sicchè la disgrazia toccata a loro sarebbe la prova che Dio è sdegnato perchè altri non li tratta come si conviene!

Meneghin, che è ben altro dal suo vecchio omonimo, seccato de l'allusione personale, tira un gran moccolo e s'appresta a rispondere con piglio tragicomico:

me secudissi,  
Pesseggi a alzà del scagn el fabrian,  
E polid si, ma fiero, ma dannaa,  
Te ghe respondi in sta conformitaa.

E sfilà come un rosario tutte le iniquità degli ecclesiastici; l'avarizia, che sembra attaccata alla loro veste ed al loro collare; il traffico di tutte le cose sacre; la profanazione delle cerimonie religiose; la mancanza di carità; la voracità anche in tempo di vigilia; il far servir la religione a vendette o a protezioni infami. Discorso eloquente che sferza tutto il clero e ne dipinge la vita con particolari caratteristici: questa sfuriata è bellissima per la sonora irruenza e per la sua costruzione così ben rispondente a quella di don Polpetta da fargli continuamente il ver-

so.<sup>1</sup> Quei preti sono ipocriti: quindi nulla di più naturale che quell'inversione di cause che è la fonte prima di tutta la comicità di quella storia: — Qualche prete ha fatto del male? Vedete come son furfanti i laici! — Quest'inversione basterebbe da sola a far comprendere il giudizio del poeta: la reazione di Meneghin — o meglio, del Porta — rende anche più evidente l'assurdità de l'indignazione dei preti che aveva già in sé stessa la sua condanna.

Il poeta sa guardarsi dal pericolo nel quale è così facile cadere quando si fa della satira riflessiva: evita il rimprovero generico. Questo proviene dal fatto che il Porta traeva ispirazione diretta dalla vita, anche per l'educazione avuta dai religiosi (B, VIII) e per le occasioni frequenti ch'egli aveva di osservar quella classe, sia forse per gli impieghi di suo padre (B, VII), sia per quello ch'egli ebbe per gran parte della vita, sia perchè fu amministratore della chiesa di santa Prassede e di santa Maria della Pietà (B, XLVII). Nei frammenti inediti si trovano parecchie volte nomi di preti ed abbozzi di lettere poetiche a qualcuno di loro,<sup>2</sup> che attestan la sua dimestichezza con quella classe, da la quale gli doveva esser perdonata la sua satira in grazia del suo riso. Il suo impiego lo avvicinava continuamente ai preti, ai «reverendoni della campagna che vengono a truppe a riscuotere le loro congrue, ed i redditi dei loro benefizii»,<sup>3</sup> e alle monache, di cui in una lettera scriveva: «Le mie Monache strillano come pive rotte, e bisogna pagarle, e rimandarle a' pater nostri e alle mormorazioni del prossimo» (SG, 333). Che egli s'ispirasse alla realtà possiamo argomentar con sicurezza anche maggiore da una sua lettera del 4 ottobre 1820 indirizzata al Grossi: «Bellissimo quell'originale Somasco; sfido un vetturale del Pozzo ad esser più ricco di lui in isfrontatezza e ribalderia! Io gli darò luogo sicuramente nella mia rivista a costo di farvelo passare un paio di volte». Allude certamente alla rassegna di ecclesiastici che fece ne «La guerra di pret» rimasta incompiuta per la sua morte. Quel Somasco potrebbe esser diventato don Carboni.

IV.

Ma in «Meneghin birœu di ex-monegh» non c'è soltanto l'ispirazione dalla vita. Il conte Francesco Pertusati, che aveva ottenuto alte

<sup>1</sup> In questa parlata specialmente la satira del Porta fu imitata da CAMILLO CIMA in *Meneghin denanz al consilli de disciplina* (Poesie meneghine, Milano, presso la Direzione del Giornale «L'uomo di Pietra», 1889, pp. 5-21).

<sup>2</sup> SM e CRESPI, *Poesie italiane* cit., pp. 9-12.

<sup>3</sup> Una lettera inedita di CARLO PORTA pubblicata dal prof. MANTEGAZZA, *deputato*, nel *Politecnico repertorio di Studj letterari, scientifici e tecnici*, aprile 1866, p. 571.

<sup>4</sup> X, *Quattro lettere inedite ed un sonetto pure inedito di CARLO PORTA*, in *Arch. stor. lomb.*, S. 3<sup>a</sup>, 1900, XIII, 139. Sigla X.

cariche sotto i tedeschi<sup>1</sup> e fu poi avversissimo al governo repubblicano dei francesi, descrisse le condizioni della cisalpina in un libretto pubblicato dopo la caduta di quella repubblica, prodotta dall'assenza di Napoleone.<sup>2</sup> Il Pertusati chiama liberatore l'austriaco (p. VII, str. 2) e parla «a nom de tucc I pover Milanès della Legg veggia» (107, str. 3): «Nassù Todisch», egli dice, «vorressem'anch morì» (108, str. 3). È dunque un austriacante ed un conservatore. Una lunga serie di sonetti (pp. 45-73) compresi in quell'operetta sono la manifestazione di questo suo spirito, buono ma rimpicciolito dalla morale pedantesca de l'uomo che tende un po' al lustrapredelle. Essi rappresentano il pensiero di tutta una classe e rispecchiano le tendenze clericali del tempo: oltre che per qualche passo artistico, sono notevoli per il loro valore storico e perchè da essi molto probabilmente prese le mosse il Porta per descriver l'ambiente clericale di «Meneghin birœu di ex-monegh». Il capolavoro portiano è posteriore di più che vent'anni ai tempi descritti dal Pertusati: ma vent'anni in quell'ambiente fossilizzato eran meno d'un giorno; tutto era rimasto inalterato in certi angoli clericali. Leggendo i sonetti del Pertusati appare anche più vivamente caratteristico lo spirito conservatore di quella casetta remota, dove nel 1820 abitavano ancora anime sorelle del poeta settecentesco. Quell'odore d'antico, anzi di rancido, che emana dalle sestine del Porta, si sente anche meglio dopo la lettura di quei sonetti; la rievocazione sembra anche più meravigliosa. Ripensate a quell'isola impenetrabile dai tempi nuovi, e leggete questi versi del Pertusati:

SONETT MORAL

*Sui vizi, che regnava in Milan prima che vegnissen i Monsù.*

Quel strannoccià tutt l'ann car Milanès,  
Quel corr'adrée ai Sabett, quel fà l'amor,  
Quel strallattà l'intrada in manch d'on mes  
Per fà baldoria, e indebitass de Scior;  
Quel sta lontan di Confessor, di Gies  
Per rid, per spassass via de tucc'i or.  
Quel maladett teater, quij nocc spes  
Anch' in quaresma a desgustà el Signor;  
Quel scorpaccià de grass in di de magher,  
Quel lodà i vizi, e carezzà i ruffian,  
E i poch personn dabben trattai de sagher;  
Quel parlà infam, qui liber, qui picciur...  
Ecco coss'hà al Signor strappaa de man  
Quel flagell, che ve scòrtega insci dur.

(p. 46).

<sup>1</sup> V. GIUSEPPE GALLAVRESI, FRANCESCO LURANI, *L'invasione francese in Milano* (1796). Da memorie inedite di don Francesco Nava, in *Arch. stor. lomb.*, S. 3<sup>a</sup>, 1902, XVIII, 133, n. 3.

<sup>2</sup> *Meneghin sott'ai Frances*, Milano, Antonio Guerrini, s. a.

<sup>3</sup> L'indeterminatezza di questo verbo è degna della finezza della caricatura portiana.

Non occorre ricordar le affinità di questo sonetto colle inquietudini delle monache portiane e colla tirata di Polpetta che sembra la parodia condensata di questo e dei sonetti seguenti: nella sfuriata portiana c'è persino un'enumerazione fatta in modo identico al Pertusati, colla ripetizione del pronome dimostrativo (B, 110, str. 2) ripresa poi beffardamente da Meneghin (112-114). Il Pertusati crede tutti questi vizi causa del castigo divino concretatosi nella dominazione francese; Polpetta riguarda questi vizi come causa di quel tale scandalo ecclesiastico. C'è lo stesso spirito, con in più l'ironia portiana, che esagera fino all'assurdo la religiosità pedantesca del Pertusati adducendo come causa delle bricconate degli ecclesiastici l'immoralità dei laici. Si direbbe che nell'ispirazione portiana confluissero coll'osservazione della realtà il fatto storico occasionale e la lettura di questi sonetti. Quelli che seguono al sonetto riportato, ne sono un lungo svolgimento, fatto non senza ripetizioni ed ampliamenti scialbi. Leggendoli ci si colora di nuovi particolari il quadro descritto a grandi tratti dal Porta, ci si ritrova nell'atmosfera del suo mondo pretino e nobiliare. Polpetta enumera fra le cause del castigo divino « i altar stravaecaa su la bradella, I ges in vituperi »; e il Pertusati:

Tornand al pont di Gies, se mai gh'andée  
Per senti on quai concert de viorin,  
Verbi grazia el bel di del tredesin  
Desim per caritàa comè ghe stèe?  
L'acquasantin... nò se 'n descornè manch,  
Genuflession, pataer... n'hin pù de moda:  
Hin tucc chi'in pée, chi stravaecaa sui banch.  
Quest ciacciera, quel rid, quel fà l'amor...  
Ah Milanese!... e pretendii, che loda  
Quj che vù in Giesa a strappazzà el SIGNOR?  
(p. 54).

Le quattro monacone si lamentano perchè si fa teatro in quaresima e si vendono i polli di venerdì; e il Pertusati: — Una volta

in Quaresma i mercant, la nobiltàa  
Tucc del perdon tendeven all'acquist.  
Predech, mission, pellegrinagg devott,  
Confraternet, retir... e i presonée  
Se visitava, e se vestiva i biott.  
Adess? opera, e ball, bordell, malann,  
Strallattament de sanitàa, e danée,  
Ohimè fioei! se fà de matt tutt l'ann  
(p. 59);  
... al Venerdì lavara el sped,  
Se pur ghe sia el *cum quibus* per la spesa,  
E anch' in Quaresma istessament se ved  
Cossa pó l'ingordisia milanese —.  
(p. 60).

Le quattro monacone si lagnano per le stampe e le pitture scandalose; e il Pertusati: — Il lusso ha dato lo sfratto ai vecchi quadri;

Ma fors che el lavoreri el mancarà  
Al di d'inchœu ai pittor per quest? Oibò!  
Basta vess fegurista, e scorlacò  
Per avegh commission de fass lodà.  
Pittorei senza barba in sul mostacc,  
Che alla schoœura del nud han' imparaa  
A retrà i donn, e i ommen biott affacc,  
Per gran vergogna ohimè de tucc dūu i sess  
Gh' han tropp de fà tutt l'ann: hin ben pagaa,  
Hin diventaa i Tizian del temp d'adess —.  
(p. 71).

L'ambiente biasimato dal Pertusati è insomma quello stesso che il Porta in certo modo difende colla caricatura delle monache e di Polpetta opponendo il suo liberalismo volteriano al conservatorismo del conte austriacante e picchiapetto.

## Il mondo clericale lombardo ai tempi del Porta.

### I.

Per quel che dissi finora, la satira anticlericale del Porta deriva anzitutto dall'osservazione diretta, poi dalla lunga tradizione letteraria italiana e forse anche da qualche opera straniera — per esempio da l'« Elogio della pazzia » di Erasmo da Rotterdam,<sup>1</sup> che il poeta possedeva in due edizioni (SB) —. Ma questo non basta ancora: l'atteggiamento del Porta dinanzi al mondo ecclesiastico non è così strettamente personale da poter essere studiato indipendentemente dal mezzo in cui visse il poeta. Il Porta che passò la giovinezza in tempi generalmente poco favorevoli al clero, doveva certo essere spinto alla satira da l'anticlericalismo del suo ambiente e dalle tendenze gianseniste dei preti lombardi. È quindi opportuno ricordare i fatti più notevoli della storia esterna del clero contemporaneo soprattutto lombardo e veder di quali colpe fosse accusato.

Una delle caratteristiche più generali delle riforme che precedon la rivoluzione francese, è l'anticlericalismo che continua e si diffonde in Europa specialmente durante il periodo repubblicano della rivoluzione e, se poi scompare come indirizzo politico, resta tuttavia nell'animo di molti privati come una delle conseguenze più durevoli dello spirito che preparò l'ottantanove. In Lombardia Maria Teresa comincia quest'indirizzo abolendo l'inquisizione, imponendo il proprio *exequatur* ai decreti di Roma, togliendo la censura agli ecclesiastici, sopprimendo parecchi conventi, sottoponendo ad imposte le più recenti possessioni del clero. Giuseppe II

<sup>1</sup> V. nell'ediz. Milano, Vincenzo Ferrario, 1819, le pp. 169-200.

prosegue sulla stessa via. Leopoldo ridà agli ecclesiastici qualcuno dei vantaggi perduti; ma l'invasione francese continua ed aggrava le riforme di Giuseppe II. Napoleone mette subito a contributo il clero; l'art. 14 della costituzione cisalpina dell'anno V stabilisce che l'esercizio del diritto cittadino si perde, fra l'altro, per l'aggregazione ad una corporazione estera che supponga « distinzioni di nascita » o esiga « voti di religione »;<sup>2</sup> lo stesso anno compare dinanzi al Corpo legislativo la proposta dell'abolizione dei conventi, si proibisce l'abito religioso, si « avoca allo Stato la collazione dei benefici »<sup>3</sup> e si decreta la vendita dei beni ecclesiastici per parecchi milioni: soltanto si fissa una piccola pensione agli ecclesiastici dei conventi soppressi (l. c., 141). Il 1798 a Milano si fa una gran lotta, come contro gli stemmi, così contro il culto esterno, le immagini sacre, i nomi religiosi di luoghi pubblici.<sup>4</sup> Il Pertusati si lagna che si spoglino le chiese, che preti, frati e monache sian ridotti al verde, che vadano attorno libri e stampe contro gli ecclesiastici e le chiese.<sup>5</sup> Lo spirito pubblico manifesta il suo anticlericalismo con ingiurie e caricature, per mezzo dei giornali<sup>6</sup> e delle satire in vernacolo; ed i preti si difendono inventando miracoli per influir sui credenzoni.<sup>7</sup> Lo stesso, ma in maggiori proporzioni, accade in Romagna, dove una delle armi più forti contro i francesi è l'accusa d'empietà: quindi profezie, finzioni di miracoli sbalorditivi, indulgenze, scomuniche.<sup>8</sup>

L'anticlericalismo di quei tempi, quando non trasmodava, era certamente giustificato. Le testimonianze dell'ultimo quarto del secolo XVIII ci metton dinanzi tutti i vizi che vedemmo satireggiati dal Porta. Non è inutile notare che spesso questi non si mantengono entro i limiti nei quali sono propri d'ogni tempo, ma assumono caratteristiche o proporzioni tali che non si possono trascurare. La « Storia naturale novissima del fratismo descritta, secondo il sistema delle Linne'ane raccolte, dal P. IGNAZIO LOJOLA FRUSTACOCOLLE della sfumata compagnia di Gesù » recante la data: « Nell'Austria, a spese degli Sfratati, l'anno del lume 1786 » paragona il frate all'insetto: « Egli è istessamente così sozzo, spaventevole, annidantesi, ed attaccantesi dappertutto » (p. 6), ed aggiunge: « Questa bestia è avara, spilorcia, puzzolente, sporca, data al bere, ne-

<sup>1</sup> CARLO TIVARONI, *L'Italia durante il dominio francese*, t. I, *L'Italia settentrionale*, Torino, L. Roux e C., 1889, pp. 98, 99.

<sup>2</sup> GALLAVRESI, *Il diritto elettorale politico secondo la costituzione della repubblica cisalpina*, Milano, Cogliati, 1905, p. 49.

<sup>3</sup> TIVARONI, *loc. cit.*, 137 e 138.

<sup>4</sup> GIUSEPPE CALLIGARIS, *A. Milano nel 1798*, *Arch. stor. lomb.*, 1898, pp. 135-143.

<sup>5</sup> *Meneghin*, ecc., pp. 23; 80, str. 3; 78, str. 2.

<sup>6</sup> *Lettere e scritti inediti* di PIETRO e di ALESSANDRO VERRI, Milano, G. Galli, 1879-81, IV, 239.

<sup>7</sup> GIOVANNI DE CASTRO, *Milano e la repubblica cisalpina giusta le poesie le caricature ed altre testimonianze dei tempi*, Milano, f.lli Dumolard, 1879, pp. 92, 130-131. Sigla RC.

<sup>8</sup> FARINI, *La Romagna cit.*, 23-24.

ghittosa » (13). Poi passa in rassegna, ad uno ad uno, un gran numero d'ordini di frati, mettendone in rilievo tutti i vizi, senz'arte e con molta uniformità di vituperi: ci si ritrovano continuamente le accuse di avidità, di ipocrisia, di ghiottoneria, di sporcizia. La descrizione è sempre fisica e morale, accanitissima (16-44). Qualche passo ci ricorda in modo particolare certe figure portiane: del frate francescano si dice: « Un mondo d'immaginetto, di triangolari cedollette, di agnusdei, e cose simili le metamorfosizza egli, per miracolosa maniera, in vino e vivande » (25); del frate cappuccino: « Nel deretano e intorno al collo egli è nudo », manda « un sozzo e laido fetore », « va a caccia di pidocchi, dai quali è quasi posseduto » (27-28). Non c'è bisogno di notar l'esagerazione: ma un libello di quel genere non si poteva scrivere in tempi in cui il clero fosse generalmente virtuoso. Infatti la testimonianza di quest'anticlericale rabbioso trova una conferma nelle memorie di un vescovo: Scipione de' Ricci. Le memorie di questo vescovo di Prato e di Pistoia, che tentò coraggiosamente di opporsi con riforme a tutti i vizi del clero contemporaneo, sono preziose per i particolari che ci forniscono sulle immagini miracolose scoperte per far danari, sul traffico delle confessioni, delle esequie, delle messe — che in un disegno di legge di Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, si pensa ad impedire —, sui benefizi doppi anche in una medesima chiesa, su l'esorosità delle tasse pretese. Nel Ricci troviamo pure la descrizione di quei preti che, come fraa Condutt, erano spinti dalla miseria all'avidità. Egli narra, soprattutto della vita dei conventi, cose ben più gravi che quelle di cui novella il Porta: « La domestichezza dei frati Domenicani colle loro monache era giunta a segno che parlavano delle loro tresche amorose non altrimenti che si farebbe da giovinastru dissoluti e mondani ». Il Ricci lamenta anche la loro ignoranza: nelle sue visite di conventi trovava che la libreria era la meno conosciuta fra le stanze, e in una delle sue ispezioni non vide, di carta stampata, che un calendario e un lunario.<sup>1</sup> Ne' « Gli italiani o sia relazione degli usi e costumi d'Italia », anche il Baretti riconosce, senza esagerarla, l'ignoranza dei frati.<sup>2</sup> Lo Stendhal ci dà una testimonianza più precisa: « Depuis une cinquantaine d'années, et à mesure que l'*Encyclopédie* et Voltaire éclataient en France, les moines criaient au bon peuple de Milan, qu' apprendre à lire ou quelque chose au monde était une peine fort inutile, et qu'en payant, bien exactement la dîme à son curé, et lui racontant fidèlement tous ses petits péchés, on était à peu près sûr d'avoir une belle place en paradis ».<sup>3</sup> Il Farini scrive a proposito delle Romagne: « Gli ordini religiosi erano piuttosto una sentina di iniquità che un asilo di virtù, nelle mani de' quali erano per colare inalie-

<sup>1</sup> *Memorie di SCIPIONE DE' RICCI pubblicate con documenti da AGENORE GALLI*, Firenze, F. Le Monnier, 1865; I, 172, 204, 264, 393; II, 328-329; I, 215, 347, 447-448, 517; I, 75, (V. pure la p. 97, molto significativa); I, 197-198.

<sup>2</sup> Milano, Giovanni Pirotta, 1818, in *Opere*, VI, 192 (traduz.).

<sup>3</sup> *La Chartreuse de Parme*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, p. 6.

nabilmente le sostanze di tutti per rapirle che facevano ai moribondi, aprendo così loro quelle porte del Paradiso, che a sè chiudevano per amor loro » (l. c., 5); « mentre della povertà si facevano oratori zelanti e per voto la professavano, nell'abbondanza di tutto ed in ogni disolutezza vivevano » (20).

Nella Cisalpina si sta certo un po' diversamente e meglio, ma non bene. La licenza francese influisce dannosamente sul clero: Pietro Bossi parla di ex-frati che domandano il permesso di sposar le loro concubine o voglion far divorzio.<sup>1</sup> Alla scostumatezza, all'avarizia, all'ambizione, all'ipocrisia degli ecclesiastici<sup>2</sup> accenna Giuseppe Gioannetti. Ecco quel che molti pensano dei preti alla fine del secolo XVIII: « Che mai è un prete? È un impostore, che fingendo la virtù che non conosceva, sacrificava tutto al suo interesse personale ».<sup>3</sup> Conseguenza caratteristica dell'abiezione del clero è la professione del cappellano, infingardo, ignorante, adulatore, talvolta scurrile,<sup>4</sup> talvolta mezzano,<sup>5</sup> prete solo più di nome. L'abiezione di costoro si può veder ritratta, anche se non si tratti propriamente di cappellani, in questi versi di Francesco Girolamo Corio:

Anch i fraa tel digh mi Rocch  
Se in campagna fan el matt;  
Vedarii cert fraa balocch,  
Bon de fà el scopazzagatt  
A cascias in coo di nòs  
De vorè fà el spiritos.  
Per tiraj su per i pee  
Giughen fina col fradell;  
Com'han pers tucc i danee,  
Giughen anch sora el livell;  
Domà locc, e se l'occor  
Servi donn e fà l'amor.

(CM, IX, 29, str. 3-4).

Il peggio è che a quegli ecclesiastici s'affida l'educazione: quindi il diffondersi tra i laici del bigottismo piccino e pedante. Sicchè tra la fine del secolo XVIII ed il principio del XIX si trova in Milano tutta una classe di uomini come il Pertusati, onesto e religioso, ma d'un'onestà e d'una religiosità immiserite da un concetto dell'una e dell'altra così angusto, che la seconda degenera in clericalismo e la prima non può sussistere senza questo. Ecco, infatti:

<sup>1</sup> *Le avventure della repubblica cisalpina*, poema eroicomico, Milano, Pirotta e Maspero, 1799, p. 44, str. 22.

<sup>2</sup> *Circolo ambulante o sia Dialoghi Repubblicani fra' un Arciprete Ministro del Culto Cattolico, un Fattore, ed un Campanaro*, Bologna, Jacopo Marsigli, s. d.; Dialogo primo, p. 47. Misc. Ambr. S. Q. V. III. 8.

<sup>3</sup> Citato da GALLAVRESI, *Il diritto ecc.*, 58.

<sup>4</sup> CANTÙ, *L'abate ecc.*, 156.

<sup>5</sup> MALAMANI, *La satira ecc.*, 107: « Per dar fido recapito ai viglietti La moda vol che un prete abia l'impegno ».

L'è ben dò donzènn d'agn, che anch'a Milan  
S'è stravaccàa el costum, s'è cambiàa vita:  
L'è fin dal temp, che i maladitt magnan  
Han tossegàa la micca ai Gesuita.  
Tolt alla Religion quel barbacan,  
L'è saltàa fœura in abet de romita  
El Giansenisma a predicà ai baggian,  
E a falla coi student de Archimandrita.<sup>1</sup>

Il Pertusati prosegue lamentando che in Milano si sia diffusa da Pistoia e da Pavia la peste del giansenismo; e contro questo scrive un'altra volta rappresentando due dame che, dopo aver parlato del carnevale, discorron dei confessori: una di esse racconta che « on bravo Giansenista » le ha insegnato a star lontana dal confessionale se non le sembra d'aver l'amor puro, e si rallegra di questo comodo precetto (p. 56). Ai tempi di cui scrive il Pertusati, parecchi ecclesiastici, e fra essi i giansenisti dell'ex-seminario di Pavia, si mostrano apertamente favorevoli al governo francese; <sup>2</sup> anzi il vescovo di Pavia osserva in una pastorale a' suoi parroci « che si può esser perfetti cristiani e santi nella democrazia ».<sup>3</sup> Questa corrente di sincero liberalismo ecclesiastico iniziata col giansenismo del principio del secolo XVIII,<sup>4</sup> proseguita con preti illuminati come il Ricci, perdura in Lombardia quando il Porta compone i suoi capolavori contro i cattivi religiosi e ci spiega il favore che essi incontrano anche presso parecchi preti.<sup>5</sup> Infatti nel 1817 il Grossi scrive al Porta: « Mio zio » « è Giansenista, e quelli che frequentano la sua casa se nol sono nel modo risoluto e deciso con cui lo dichiara egli, vi pizzicano però tutti un poco, e così accolgono collo zelo cristiano d'un fedele che cerca di riformare gli abusi della Chiesa tutte le tue satire contro i preti ed i frati » (SA, 60). Sul principio del secolo XIX abbonavano in Milano i preti giansenisti riformatori.<sup>6</sup>

## II.

Tornati gli Austriaci in Milano il 29 aprile 1799, il Pertusati se ne rallegrò (l. c., p. XII), e con lui il bosin,<sup>7</sup> i religiosi ed i nobili, che andavano

<sup>1</sup> PERTUSATI, *op. cit.*, 45.

<sup>2</sup> TIVARONI, *loc. cit.*, 97.

<sup>3</sup> TIVARONI, *loc. cit.*, 129.

<sup>4</sup> V. ETTORE CALLEGARI, *Preponderanze straniere*, Milano, Francesco Vallardi, s. d., p. 618.

<sup>5</sup> V. lettere del GROSSI in SG., 290, 312.

<sup>6</sup> V. ETTORE ROTA, *Il giansenismo in Lombardia e i prodromi del risorgimento italiano*, nella *Raccolta di scritti storici in onore del prof. Giacinto Romano*, Pavia, Successori Fusi, 1907, pp. 427-449, 601 sgg.

<sup>7</sup> V. p. es., per quel che riguarda la religione, la cit. BOSINADA *intitolada La fuga di Frances; El Diavol coi pee dedree, Ch'han faa in Milan In di tri ann*

incontro festanti ai nuovi dominatori. E religiosi e nobili qui, come — più ferocemente — in Romagna,<sup>1</sup> commettevan contro i giacobini press' a poco le violenze che questi avevan commesse contro di loro. La religione fu restaurata più nelle forme che nello spirito:<sup>2</sup> furono imposti il mangiar di magro, le feste, l'insegnamento della dottrina; si richiamarono i confessori nel ginnasio pubblico.<sup>3</sup> La reazione giunse a tal punto di cecità da rinnovare una sciocchezza d'altri tempi col processo ad un merlo che aveva imparata l'aria del *Ca ira*,<sup>4</sup> e con un altro contro un asino<sup>5</sup> reo anche lui d'un delitto politico.

Tornato Napoleone, egli si lagna che il governo cisalpino abbia fatto guerra ai preti<sup>6</sup> e proclama che la repubblica sarà « riordinata sulle basi irremovibili della religione, libertà, uguaglianza, ordine » (RC, 322). Nella costituzione dell'anno VIII il ricordato articolo sul diritto di cittadinanza non compare più.<sup>7</sup> I parroci lombardi diventano per Napoleone i « suoi amici più cari »;<sup>8</sup> egli fa restituire i beni ecclesiastici non ancor venduti e mantenere « le istituzioni monastiche non ancora disciolte »:<sup>9</sup> per questo riguardo egli è molto cambiato. Sicchè, senza timore d'aver pretese assurde, il conte Benedetto Arese può scrivere nelle istruzioni al figlio deputato alla Consulta di Lione: « Si paghino le pensioni alli ex-religiosi dell'uno e dell'altro sesso »; « si corregga il costume, si proibisca la libertà della stampa e la introduzione dei libri osceni e di massime eterodosse »; « siano onninamente rispettati » i ministri della religione cristiana, la « sola da esercitarsi in pubblico »; « non si permettano ulteriori soppressioni di qualunque corporazione religiosa, anzi a promuovere l'esercizio del culto cattolico, e la educazione delle fanciulle sarebbe cosa plausibile che si prendessero dei concerti fra il governo, ed i vescovi per ristabilirne alcuna di quelle corporazioni che a tenore di pro-

<sup>1</sup> *Repubblican*, ecc., s. d., p. 109 (Ambr., *Raccolta delle così dette Bosinad milanesi, di Fco Cherubini*, S. B. U. III. 60-61, vol. 61; Sigla SU; BOSINAA... *Su la Repubblica Cisalpina Presa da morte repentina*, ecc., Milan, s. d. (SC); *Sentii LA NEUVA BOSINADA, Che descrivf chi de passada*, ecc., s. d. (Ambr. *Opuscoli poetici in dialetto milanese*, S. B. U. IV. 74).

<sup>2</sup> FARINI, *op. cit.*, 32-33.

<sup>3</sup> In fondo non aveva tutti i torti MELCHIORRE GIOIA quando sosteneva che anche per quel che riguarda lo spirito religioso il governo austriaco era stato inferiore a quello francese (*I francesi, i tedeschi, i russi in Lombardia*,<sup>3</sup> Milano, Pirotta e Maspero, 1805, pp. 90-106).

<sup>4</sup> V. VITTORIO FIORINI, *Periodo napoleonico dal 1799 al 1814*, Milano, Francesco Vallardi, s. d., p. 66.

<sup>5</sup> V. in proposito la canzone « Il Merlicidio » a pp. 298-309 di FRANCESCO APOTOLI, *Le lettere Sirmiensi riprodotte e illustrate da ALESSANDRO D'ANCONA*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1906.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, « L'Asineide », pp. 313-326.

<sup>7</sup> J.-E. DRIault, *Napoléon en Italie*, Paris, Alcan, 1906, p. 56.

<sup>8</sup> GALLAVRESI, *Il diritto ecc.*, 50.

<sup>9</sup> R. GIOVAGNOLI, *Il Risorgimento*, Milano, Francesco Vallardi, s. d., p. 120.

<sup>10</sup> TIVARONI, *loc. cit.*, 185.

prio istituto potesse riuscire più utile alla società». <sup>1</sup> Sostituitosi al repubblicano il governo monarchico, entrano a far parte della corte parecchi ecclesiastici, e si dà alle cose della religione un assetto di cui i suoi ministri non possono quasi affatto lagnarsi.<sup>2</sup> Ma, scoppiata la lotta con Pio VII, Napoleone sopprime gli ordini regolari, tranne i Fate-bene-fratelli, togliendo così l'insegnamento dalle mani dei preti; tuttavia continua a favorir l'alto clero per averlo amico nella lotta contro il papa.<sup>3</sup>

Quando cade la dominazione napoleonica, gli ecclesiastici, già in parte rialzatisi dopo il periodo giacobino, finiscono per esser reintegrati del tutto nei loro diritti e privilegi. Il capo dei retrivi, il Mellerio, ottiene la restituzione dei Barnabiti, dei Somaschi, degli Oblati e dei Francescani,<sup>4</sup> iniziando così quel ritorno all'educazione oscurantista che abbiav veduto quanto il Porta avversasse.<sup>5</sup> D'allora in poi si ricostituisce la società austriacante, pretina e retriva che abbiav trovata nella satira antiecclesiastica del Porta e ritroveremo nella sua satira antinobiliare. Il dominio francese, collegandosi cogli innovatori del secolo XVIII, aveva fatto abbandonare a molti italiani la fede pedantesca, la ristrettezza degli ideali e l'amore della tradizione. Tuttavia molti, spinti anche dagli eccessi giacobini, eran rimasti chiusi nell'antico cerchio; sicchè, quando tornò il regime regressista degli austriaci, i conservatori, eccitati dal governo reazionario, si attaccarono anche più tenacemente al loro vecchio mondo. Di qui un contrasto fra costoro e gli spiriti rinnovati dalla rivoluzione francese; di qui la satira del Porta che scaturisce, essenzialmente, dall'antagonismo fra l'indirizzo della rivoluzione e quella parte della società rimasta nel primo ventennio del secolo decimonono tale quale era nella seconda metà del decimottavo.

Quel che dico delle tendenze del clero durante il dominio austriaco, si deve ripetere delle tendenze della nobiltà, poichè queste due classi eran legate da interessi e da aspirazioni comuni e rappresentavano unite la sopravvivenza del vecchio mondo. Quindi anticiperò qui le osservazioni che dovrei fare poi per illustrar la satira antinobiliare del Porta. Gli austriaci restaurarono le due classi dominanti prima della rivoluzione. I nobili, che all'inizio del dominio francese avevan visto proscritti come « avanzi fastosi dei secoli semi-barbari » gli stemmi gentilizi, « i domestici adorni di livree gallonate, di colorati *Lavorini* », « i ridicoli nomi di conte, di marchese, di barone, di duca, di principe », ed avevan sentito proclamare che « è ingiusto il premiarli dei meriti » dei propri avi;<sup>6</sup> questi nobili in gran parte conservatori, che avevan gioito della

<sup>1</sup> GALLAVRESI, *Le istruzioni del conte Benedetto Arese a suo figlio deputato alla Consulta di Lione, nei Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere*, S II, 1905, XXXVIII, 803-804.

<sup>2</sup> TIVARONI, *loc. cit.*, 221, 225.

<sup>3</sup> TIVARONI, *loc. cit.*, 256, 259.

<sup>4</sup> DE CASTRO, *La caduta del regno italico*, Milano, f.lli Treves, 1882, p. 323. Sigla CI.

<sup>5</sup> Meneghin *Tandeggia* ecc.

<sup>6</sup> V. il proclama riferito dal TIVARONI, *loc. cit.*, 106-108.

restaurazione del '99, e s'eran già risollevati con Napoleone monarca, ma non erano ancora stati compiutamente sodisfatti — perchè la corte alla quale erano stati chiamati aveva accolto anche elementi spuri<sup>1</sup> — : ebbero una rivincita perfetta colla caduta del Bonaparte. Allora risorse anche la nobiltà più severa, che non aveva ceduto alle lusinghe di Napoleone. Ed ecco donna Fabia col prete di casa ed il « copè con l'armi e i lavorin » già aboliti, e donna Paola col cappellano e la cagnetta settecentesca, e il ritorno delle mode antiche (CI, 288).<sup>2</sup> I nobili ridotti « in bolletta » dai francesi repubblicani, i cavalieri che sotto la cisalpina potevan ringraziare d'esser rimasti uomini,<sup>3</sup> ora rialzavano il capo. Un rapporto della polizia austriaca del 1818 in Verona osservava: « La nobiltà è fierissima delle sue prerogative, e riguarda il popolo con disprezzo, come ai tempi del più esteso dominio feudale ». <sup>4</sup> Ricordi queste parole chi ha letto il discorso di donna Fabia. Tutta la poesia antinobiliare del Porta ci dipinge un ambiente, dove si respira un'aria d'altri tempi. Ci si sente qualche cosa di sopravvissuto, come nel « Casin di Andeghee » di cui il Porta, pur essendone socio, si burla un po'.<sup>5</sup> In questo egli si allontana dal popolo: qui non troviamo più le *bosinade* che ci hanno aiutato ad illustrare la sua pittura del popolo. Questi, in fondo, è conservatore di fronte al clero ed alla nobiltà: per qualche *bosinada* che rinfaccia ai preti l'avidità e l'ipocrisia,<sup>6</sup> e ai nobili la gravità titolata, la superbia cogli umili, il lusso e i debiti,<sup>7</sup> quante altre che rimpiangono la religiosità tradizionale e i titoli nobiliari<sup>8</sup> e si allietano del fasto aristocratico rinnovato!<sup>9</sup>

Quella nobiltà è un anacronismo. Naturale quindi che si appoggi alla classe più conservatrice della società: al clero. Allora molti nobili « non vedevano salute, per la società guasta, che nella più rigida disciplina religiosa: si desse cura alla conservazione delle chiese, a promuovere gli atti di pietà; guardarsi anzitutto dalla peste giansenista e li-

<sup>1</sup> TIVARONI, *loc. cit.*, 226-227.

<sup>2</sup> Per la vita nelle case dei nobili conservatori v. LADY MORGAN, *L' Italie*, Paris, Pierre Dufart, 1821, t. I, pp. 351-354.

<sup>3</sup> PERTUSATI, *op. cit.*, p. 80, str. 3; p. 102, str. 3.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, BIADIGO, p. 38.

<sup>5</sup> V. C, 164-165. Per questo casino v. AMPELLIO BRUSCHETTI, *La Società del Giardino in Milano. Memorie ed appunti*, Milano, L. Zanaboni e Gabuzzi, 1899, specialmente p. 11.

<sup>6</sup> INVID A LA MILIZIA, s. d.; SV, 45. PELLEGRINI, *L. cit.*

<sup>7</sup> *La noeva Bosinada sù l'argoment Di Ristogratic mal content*, s. d., cittadino PELLEGRINI; SV, 46.

<sup>8</sup> NEVA BOSINAA *Bosinada in lod de la Legion, E certi Scior che gha magon Perchè i titol*, ecc., s. d.; SV, 45. Vedi, del resto, tutte le *bosinade* antifrancesi. Il popolo si mostra religioso anche nelle *bosinade* gallofile.

<sup>9</sup> V. p. es. MILAN IN ALLEGRIA per l'ariv de sova M. I. R. *L'August nost Imperator FRANZESC I*, Milan, Tamburin, [31 dic. 1815]; Ambr. Misc. S. N. C. VII. 13.

berale ed altri suggerimenti di questo genere ». <sup>1</sup> « Per contentare i più reazionari » « si avrebbe dovuto ristabilire il foro ecclesiastico, la censura ecclesiastica, le carceri vescovili, ecc. »: <sup>2</sup> quel che accadeva in Romagna, dove si rimettevano in vigore le leggi antecedenti al 1797 e si ripristinavano i « Tribunali criminali ecclesiastici ». <sup>3</sup> Il clero era in condizioni di mente e d'animo press'a poco identiche a quelle in cui lo vedemmo alla fine del secolo XVIII. Il Farini racconta orrori dell'avidità, anzi delle ladrerie, dei preti romagnoli (*op. cit.*, 68, 76); il Foscolo, accordandosi con uno dei più frequenti biasimi specifici del Porta, scrive: « Et factum est ut Hieromomus nondum diaconus scriberet diaria in adyto templi de rege, grege, lege et prophetis: Et spiritus ejus obediebat pecuniae. Gaudebat quoque funeribus et exequiis villicorum: Et cum orphanis et viduae non haberent cereum propter sepulturam consanguineorum, Hieromomus minabatur eis verbum Domini ». <sup>4</sup> E nella spiegazione di questo passo annota che esso non è soltanto una satira personale contro Urbano Lampredi, ma che descrive i costumi dei sacerdoti cattolici « per agros Italiae » (*loc. cit.*, 160). Ricordiamo il Porta che satirizza l'avidità dei preti, mettendo in rilievo anche la miseria che poteva scusare in parte quegli ecclesiastici spogliati dai francesi repubblicani. Per questo lato la sua satira fu così efficace che il conte Carlo Gaetano Gaisruck, arcivescovo di Milano, lodò le staffilate di « On funeral » e frenò l'abuso dei preti *vetturini* ai funerali (PL, 856-857). L'ignoranza durava grande: il Grossi si scandalizza della bestialità d'un predicatore generalmente celebrato come un miracolo di dottrina (SG, 303-304); Carlo Giovanni La Folie nella « Storia dell'amministrazione del Regno d'Italia durante il dominio francese » pubblicata sotto lo pseudonimo di Federico Coraccini, <sup>5</sup> nota l'ignoranza e le basse inclinazioni del clero di campagna; abbiain veduto come il Porta rappresenti le condizioni intellettuali di questi ecclesiastici. La sfrenatezza dei costumi era forse più caratteristica nella realtà che nella satira del Porta: in questa infatti non trovo nulla di simile a quell'abate Giuseppe Pozzone che in un'allegria cena di preti affermava esser lecito agli ecclesiastici il libero amore, nello stesso tempo che faceva una giocosa descrizione delle brutture del basso clero. <sup>6</sup> Del resto sappiamo qualche cosa di più preciso e di più significativo: quando avvenne la restaurazione austriaca, il governo do-

<sup>1</sup> DE CASTRO, *La restaurazione austriaca in Milano, 1814-1817*, nell'Arch. stor. lomb., 1888, p. 907. Sigla RA.

<sup>2</sup> DE CASTRO, *Patriottismo lombardo. 1818-1820*, nell'Arch. stor. lomb., 1889, p. 850. Sigla PL.

<sup>3</sup> FARINI, *op. cit.*, 54, 57.

<sup>4</sup> *Didymi Hypercalypseos caput primum*, Opere, Firenze, Le Monnier, 1850, V, 127.

<sup>5</sup> Lugano, Francesco Veladini e Comp., 1823, p. 181.

<sup>6</sup> BARRIERA, *Un poeta lombardo, nel Fanfulla della Domenica*, 8 gennaio 1888.

vette congedar molti preti e frati che avevano violato i voti e fra questi quello di castità.<sup>1</sup>

Un contemporaneo, il Grossi, affermò che la satira del Porta contro i preti ignoranti, avari e indecenti colpiva nel segno (G, I, 10-14). Chi la confronti colle testimonianze storiche vede che essa non è punto esagerata, anche perchè non è più satira che rappresentazione, e quindi non tradisce la preoccupazione di piegar la realtà a scopi morali. Questa medesima fusione dell'elemento fantastico coll'elemento morale troveremo nella satira antinobiliare, animata dallo stesso spirito antiregressista che si manifesta, non nella riflessione, ma nel colorito particolare che assumono i fatti nella mente del poeta.

<sup>1</sup> V. VON HELPERT, *La caduta della dominazione francese nell'Alta Italia e la congiura militare bresciano-milanese nel 1814*, traduz. it., Bologna, Nicola Zanichelli, 1894, pp. 159-160.

#### PARTE QUARTA

#### I NOBILI

##### Donna Fabia, Fabron De-Fabrian

##### I.

Agli stretti rapporti che ai tempi del nostro poeta legavano il clero colla nobiltà ho avuto occasione di accennare anche a proposito de « La nomina del cappellan » e delle due beghine di « Ona vision », che studiai parlando di ecclesiastici perchè la loro anima è uguale a quella dei loro padri spirituali. Ora, occupandomi di altre nobili e, anzitutto, di certe disoneste dame del biscottino, chiarirò meglio quei rapporti. Le dame alle quali il Porta rivolge le quartine « Malarbette slandròn del bescottin » (R, 162-163), sono anch'esse beghine: ma io le considero nella schiera delle nobili perchè il Porta insiste meno sulla loro religiosità che su certi particolari della vita nobiliare. Coraggiosamente e con efficace volgarità di parola si scaglia contro quelle dame che, costrette dalla vecchiezza alla castità, si sdegnano ipocritamente con quelle disgraziate che dell'amore fanno un mestiere; e ricorda a quelle nobili forzatamente rinsavite che fra esse e quelle povere donne non c'è che la differenza della ricchezza, tutta in favore di queste ultime; che esse non sono state lussuose per passione, ma, come quelle altre, per danaro, e non come quelle, per vivere, ma per divertirsi. Loro amanti furono i cavalieri serventi che il Porta ricorda, ultimo fra i grandi poeti che li derisero, ma ancora accompagnato dai *bosin*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> È frequentissimo il ricordo del servente nelle *bosinade*: v. p. es. *L'è chi ona noeuva bosinaa Sora quii Donn de Visinaa, Che vegnen de spess a on brutt ziment In grazia appont dei lor Servent*, ecc., Milano, anno IX della repub. (Br. 12); *NOEVA BOSINAA Fada sù l'argoment Della gran moda Di Cavaglier Servent*, Milan, Francese Bolgian, s. d. (SU, 61); *NOEUVVA BOSINAA del contrast tra Togn, el Carnevaa*, Milan, Tamburin, s. d. (Brera, SM. II. 46); *RELAZION della discesa del bal-*

A questa satira fanno riscontro i sonetti che il Porta diresse contro Bartolomeo Pergami, corriere e amante di Carolina Amelia Elisabetta di Brunswick principessa di Galles: è questo uno degli episodi più famosi della singolar corruzione della nobiltà al principio del secolo XIX.<sup>1</sup>

Le quartine contro le dame del biscottino hanno la forma d'un'invettiva, forma di satira che nel Porta è inferiore a quella rappresentativa, perchè la seconda in lui ottiene contemporaneamente due scopi, quello di biasimare e quello di rappresentare il difetto in azione; nella seconda avviene una sommazione d'effetti: la rappresentazione, che di per sé produce un mero effetto artistico, aggiunta alla riprensione aumenta col proprio valore artistico l'effetto morale. Inoltre è più efficace l'esempio che la predica.

Nelle quartine esaminate è già indirettamente satireggiato un difetto, che troveremo nel tipo immortale della dama creato dal Porta: l'altosità, il fatto che quelle dame consideran sé stesse come d'una razza superiore all'umana. Quelle dame del biscottino gridano contro quelle donne disgraziate, perchè le credono creature inferiori: appunto perciò il Porta si compiace di unire alla designazione volgare della parte nella quale anche quelle dame peccarono, il titolo di « illustrissem » e insiste su particolari realistici per deridere quel tardo idealismo.

## II.

La satira del Porta alle nobili s'aggira tutta intorno alla loro gonfia vacuità. Nelle poesie edite esse conservano almeno l'apparenza della grandezza. Ma ci sono due frammenti (SM) che le scoprono, tolto anche il velo dell'ironia, in tutta la loro fatuità. Occorre esaminar prima questi passi per veder bene la vita quotidiana di queste nobili rappresentate poi in atteggiamenti solenni da due capolavori. In uno di quei frammenti Marchionn, factotum della marchesa Flavia di Piobbett, corre ad annunciare a l'illustrissima padrona che un tale « el vorress fagh l'onor de favorilla ». Il servo ha imparato il vuoto e stupido linguaggio delle grandi occasioni, e la padrona se ne meraviglia:

Famm l'onor?... Oh, oh, oh come sii bravo!  
— Giust insci! Hoo fors ditt maa?... — Và el mè bacilla,  
disigh anzi a quell smorbi che ve manda  
che l'entra, chè la porta l'è assee granda.

lon, ecc., Milan, Tamburin, s. d. (Br. 12); BOSINADA sul Ballon Trada la inci de sfugaton, Milan, 1804 (Br. 13). Queste e molte altre *bosinade* mostrano che la moda era penetrata anche nel popolo, tanto che forse, cessata questa, servente finì per essere sinonimo di amante.

<sup>1</sup> V. BARRIERA, *Passioni del Risorgimento*, Milano, f.lli Treves, 1903, pp. 426-435. V. per quest'episodio G. P. CLERICI, *Clori regale!* (Rivista d'Italia, gennaio 1906), pp. 24 sgg.) e i lavori ivi citati.

Marchionn torna due minuti dopo con un

sciurazz bordega tutt de velù,  
pien ras de cadenell, medaj e cros  
come on altar d'on Crist miracolos.  
La marchesa che al lumm d'on mezz mocchett  
l'era adree cont i sò quatter sorellan (sic)  
a fà giò fil e a capponà colzett,  
quand la sent la strusada di pedan,  
la se mett a sbragià: andemm allon  
manch cinad, Eccellenza del Foppon.  
La credeva defatt ch'el fuss on tir  
de quel smorbion del sur abaa Fabrizzi,  
ch'el ghe vegneva al solet tucc i sir  
a fà on poo de pajasc e di l'uffizzi;  
ma si lallella! per brio! si signor,  
che l'era mo giust el Governator.  
Jesus, Madonna! Daj, messeda, tira:  
on scagn, on olter ciar, l'agher de zeder,  
la tonica... la livrea... la bascirà... (sic)  
fan trottà Marchion come on poleder,  
menter de sora i nost ses Ezzellenz  
seulien el pavement coi riverenz.

È un quadro degno della grande arte del Porta. Son mescolati in quella vita il maestoso ed il volgare perchè in essa la maestà è una posa, e quindi non è lungamente sostenibile. Osservate i contrasti fra la realtà di quell'esistenza e le sue formalità; quella vita in fondo ristretta ed umile e quell'improvviso affannarsi per darle apparenze grandiose; quelle cinque sorelle che filano al barlume d'un moccoletto e quelle cinque sorelle che, comandato un lume, una bibita, una livrea, ecc., « Seulien el pavement coi riverenz ». Con questo verso magnificamente rappresentativo si chiude il breve passo canzonatorio.

Ma qui le dame ritratte son decadute dall'antica grandezza: quindi la satira del Porta v'è meno aspra che ne' suoi due capolavori e in quest'altro frammento, ch'è pur esso un capolavoro:

Ona carrozza, cred, Don Calimer...  
ch'el veda on poo se la se ferma qui...  
Oh qui qui cert... ch'el faccia mò el piacer  
de osservà se sia gent che ven de mi...  
Chi?... Chi?... Donna Isabella?... Oh che seccada!  
In st'ora? che indiscretta!... Eela smontada?  
Eela in abit dimess?... In eleganza?...  
Eela in cuffia, eela in vel? Ch'el disa sù...  
Oh Dio! In piume?... In piumm? Che stravaganza!  
Già chi nass matta non guarisce più!...  
Pretendela anientar con sta parur?...  
Poveretta!... Son qui, la vengà pur.  
Citto, citto, l'è qui... È permess, cara marchesa, (sic)  
de poter farvi un paga de basin?

<sup>1</sup> Probabilmente è l'adattamento comico d'un proverbio: v. la cit. Nœva BOSINADA... Per l'assedi del Castell. Chi nass matt mai pu guariss, ecc.

Oh caspita! Ma questa è una sorpresa,  
on regall di pù grand, el mè corin.

Anche qui, come in tutte le altre satire del Porta contro le nobili, compare il povero prete. Lo abbiám visto zimbello de la marchesa Flavia e vittima di donna Paola, lo vedremo confidente di donna Fabia, lo vediamo qui informatore presso la padrona de le eleganze della visitatrice. Questa scenetta è portiana nell'intento, goldoniana nella rappresentazione: così il Goldoni rappresentava la pettegola animetta femminile e la sua singolare abilità simulatrice. Il Porta aggiunge di suo il sussiego della sentenziosità vuota e del milanese italianizzato che s'aderge nel punto culminante della scena, quando la dama si sente più ferita dalla superbia di donna Isabella che si permette d'umiliarla colla sua eleganza:

Già chi nass matta non guarisce più...  
Pretendela anientar con sta parur?...  
Poveretta!... Son qui, ... la vengia pur.

Come se dicesse: — Son pronta a cadere per la patria —.

Questa è la vita di quelle dame: vita senza sostanza, dove la « pompa delle forme » accanto alla « frivolezza di contenuto » costituisce la stessa « ironia inconsapevole » che il De Sanctis notò nel mondo del Parini.<sup>1</sup> Vediamo ora, per scoprire quest'ironia, le idee di quelle dame, cioè l'anima, la guida di quella vita.

### III.

Il Porta ha dipinto specialmente la vecchia dama e ne ha fatta una creazione: questo lo distingue dai satirici anteriori, coi quali pure ha affinità non trascurabili. Le sue dame sono spiritualmente una sopravvivenza del settecento: è quindi naturale che le immagini vecchie anche fisicamente. Per loro è passata invano la rivoluzione francese: il loro ceto continua ad essere il più vicino a Dio. Esse sono religiose, non per sentimento, ma per interesse, per un oscuro senso che le avverte che l'unica difesa delle proprie pretese di superiorità consiste in quel Dio che esse invocano come loro speciale protettore. In questo donna Fabia e la marchesa Cangiasa sono uguali.

Donna Fabia, Fabron De-Fabrian<sup>2</sup> porta già il segno del ridente disprezzo del poeta nella sonante omofonia dei nomi e nel significato del cognome, uguale a quello d'un personaggio d'un dramma scatologico portiano.<sup>3</sup> Con quei nomi non può esser che una donna molto rotonda. La gonfiezza è anche in tutto quello che fa e dice: quel difetto è il nu-

<sup>1</sup> Nuovi saggi critici, Napoli, Antonio Morano, 1908, p. 192.

<sup>2</sup> V. La preghiera, G, II, 27-31.

<sup>3</sup> Raccolta portiana, carte provenienti dal Grossi, cartella 6, fasc. B. Questo cognome si ritrova anche in una poesia pornografica (CRESPI, Poesie italiane cit., p. 12) e nella storia di fraa Zenever.

cleo de « La preghiera » come de « La nomina del cappellan »: da esso irradiano tutte le altre ridicole debolezze così di donna Fabia come della marchesa Cangiasa. Hanno in comune il linguaggio, l'ignoranza e la cattiva educazione celate sotto la tronfia altezzosità. Loro nume è il Filauzio pariniano; tutte e due sono l'illustrazione dell'osservazione da cui mosse la satira del Parini e che si può rintracciar nelle parole dette dal Nobile alla fine del dialogo « Della nobiltà »: costui, rivolgendosi al Poeta, giustifica così la sua alterigia: « Che volevi tu ch'io facessi, se tutto cospirava a far che s'abbarbicasse ognora più in me questa mia sciocca e ridicola prosunzione? Fa' tuo conto, che al mio primo uscir delle fasce, io non mi sentii sonare mai altro all'orecchio se non che io era troppo differente dagli altri uomini ».<sup>1</sup> Il Parini aveva illustrata quest'osservazione nel « Giorno » giungendo talora a caricature così iperboliche da superar quelle simili ma più artisticamente temperate delle semidee la marchesa Cangiasa e donna Fabia. Si ricordi questo passo del « Vespro »:

... da' maggiori colli e dall'eccelse  
Rocche il sol manda gli ultimi saluti  
All' Italia fuggente; e par che brami  
Rivederti, o Signor, prima che l'alpe  
O l'appennino o il mar curvo ti celi  
A gli occhi suoi.<sup>2</sup>

Il giovine signore e le dame del Porta sono il centro dell'universo. Il Parini contrappone alla glorificazione ironica del « Giorno » l'osservazione che il Poeta fa nel dialogo: « Questo [il cimitero] è un luogo dove tutti riescono pari; e coloro che davansi a credere tanto giganti sopra di noi colassù, una buona fiata che sien giunti qua, trovansi perfettamente agguagliati a noi altra canaglia » (loc. cit., 369); il Porta, mutando l'osservazione in rappresentazione, mette in contrapposto al concetto che di sé hanno le due dame la loro ridicolissima caduta, che le uguaglia alle misere mortali. Infine il loro linguaggio pretensionoso non solo si riattacca, come vedremo, ad antecedenti dialettali, ma anche ricorda il fraseggiar sostenuto del Parini — che è ancor esso comico pel contrasto fra la sua mossa solenne e le piccole cose alle quali si adatta —, e la parlata un po' rigida delle dame e dei cavalieri goldoniani, di cui il Mazzoni ha notata bene l'opportunità.<sup>3</sup> La contessa Beatrice fa la conoscenza di Rosaura: « Il conte Lello mi ha procurato l'incontro di conoscere una signora di merito particolare, ed io non ho tardato ad accelerarmi un tal piacere ».<sup>4</sup> Al Goldoni poi il Porta si riattacca anche per l'idea sociale che è più apertamente professata nel Parini, ma non è del

<sup>1</sup> Le odi, il Giorno e altre poesie minori di GIUSEPPE PARINI annotate da GUIDO MAZZONI, col dialogo « Della nobiltà » in appendice, Firenze, G. Barbèra, 1905, p. 381.

<sup>2</sup> Ediz. cit., p. 273, vv. 8-13.

<sup>3</sup> P. XVI dell'Introduzione a Carlo Goldoni — la sua vita — le sue opere — di GIULIO CAPRIN, Milano, f.lli Treves, 1907.

<sup>4</sup> Le femmine puntigliose, I, 6; ediz. cit., vol. VI.

tutto trascurabile nemmeno nel poeta veneziano; la contessa Clarice che si scandalizza perchè una mercantessa osa « sedere in mezzo di tante dame » (*loc. cit.*, III, 9) ha un'anima simile a quella di donna Fabia e della marchesa Cangiasa.

IV.

La prima ostenta più che la seconda quello che essa crede di sapere: si dà l'aria d'una donna che conosce profondamente le leggi che regolano i destini del mondo. Di qui il solenne esordio del suo discorso al pader Sigismond che la ascolta mentre il riso cuoce: particolare che abbassa già in anticipazione l'esordio maestoso della dama. La quale è venuta oramai nel parere di don Sigismond, che sia prossima la fine del mondo, indottavi dalla considerazione dei delitti degli uomini, dei motteggi « Contro il culto, e per *fin* contro i natal Del primm cardin de l'ordine social ». Questo cardine è dunque qualche cosa come una divinità, se non di più. Si avverta che questo è l'ultimo sintomo rilevato dalla dama e che chiude la strofe: segno che per lei è il più importante. Così comincia a delinearsi lo scopo a cui mirano le sue parole: il Porta impieciolisce a poco a poco il suo discorso, ne fa come un'enorme vescica che egli viene bucando lentamente. Dalla considerazione della perversità del mondo il discorso di donna Fabia si restringe al lamento per il poco rispetto portato alla nobiltà, fino ad immiserirsi nel lamento per essere stata schernita da la folla. Giunti a questo punto, noi facciamo in un attimo il cammino inverso a quello seguito dal discorso della dama, vediamo com'essa rivoltando entro sè stessa lo sdegno personale contro la folla sia giunta con generalizzazione sempre più vasta al disgusto per il popolo che non rispetta la nobiltà e per il mondo delinquente, comprendiamo d'un tratto la minuscola causa del suo atteggiamento da profetessa, la piccineria della sua anima, e ridiamo. Quest'esordio è il meglio del componimento: nessun'altra parte ci mostra così bene come questa l'intima convinzione che la dama ha di essere il centro dell'universo; questo processo per cui da uno sfregio fatto a lei risale alla malvagità del mondo prossimo a finire, ne è una prova certa. L'offesa fatta a lei irradia le sue conseguenze su tutto il mondo.

Ella ha qualche cognizione di certe idee sociali, « dell'attual filosofia », a cui attribuisce tutti i mali che affliggono il mondo. È arrivata fino a lei un'eco delle idee d'uguaglianza sparsesi anche in Italia nella seconda metà del settecento; ma, come avviene di tutte le idee che minacciano gli interessi delle classi che combattono coll'opposizione passiva un'agitazione nemica, ella ne ha una cognizione molto confusa e molto lontana dal vero: l'interesse ha sempre prodotto fra le varie classi dei goffi malintesi.

Non solo il popolo, ma anche la borghesia è per lei una razza in-

feriore: quando va alla chiesa di san Celso, nel suo quartiere di pinzocheri e d'aristocratici,<sup>1</sup> il passaggio in mezzo a la folla le fa l'effetto d'una traversata fra bestie immonde. Il più caratteristico poi, non solo per questo, ma anche per la forza della sua religione, è che la sua caduta vergognosa mentre sta per scendere da la carrozza, è dovuta al fatto che essa ha tentato d'evitare un prete sporco ed unto che le faceva schifo. Poteva ben essere un prete: rimaneva sempre plebe; l'accenno del Porta alla sudiceria del reverendo non vuol essere una scusa per donna Fabia.

Vedendola cadere, la folla le dà la berta, quasi, ella osserva, « Quasi fuss donna a loro equal in rango Cittadina... merciaia... o simil fango ». Lo sdegno che la innalza, le fa dire un intero verso in italiano, come a segnar più profondo l'abisso fra lei e quella gentaglia, e la fa sostare a cercar le parole più avvilitive.

Non siamo più ai tempi del Parini, e il volgo non cede più timoroso il passo alla carrozza nobiliare; ma se ne sta indifferente dinanzi a donna Fabia, non curandosi di ritrarsi perchè ella possa scendere dal legno, e, quand'ella cade, le grida dietro il *va-via-v'è!* che, inventato per l'anacronistico codino di Francesco I, suona poi derisione a cose antichate e, per vezzo popolare, derisione in genere,<sup>2</sup> e nel caso di donna Fabia offende la sua devozione di nobile retrograda all'oscurantismo austriaco.

Per lei l'offesa è così grave, che la crede fatta incoscientemente: perciò domanda a Dio pietà per quei mascalzoni, benchè poco prima nella stessa preghiera fatta nella chiesa li abbia chiamati delinquenti. Questa preghiera, come tutta la condotta di donna Fabron, è un misto di superbia e d'umiltà ostentata che serve a dar maggior risalto a quella, tanto più che anche l'umiltà s'esprime con frase turgida: la dama riconosce che « a un minim cenno » di Gesù avrebbe potuto « Nascere plebea, un verme vile, un mostro » — che son tutt'uno —, ma incomincia la sua « giaculatoria » con quest'invocazione amichevole: « Mio caro e buon Gesù » e prosegue dando del « voi » al Signore — quasi fosse anche lui un nobile mortale e quindi gli spettasse il « voi » come un riconoscimento che egli è degno d'essere innalzato fino a lei —, e vantandosi d'esser nata per sua « volontà » « nel ceto Distinto della prima nobiltà ». Il che per lei equivale all'essere una semidea, sicchè nel tempo stesso che si umilia, si esalta:

Io vi ringrazio che d'un sì gran bene  
Abbèiv ricolma l'umil mia persona.  
Tant più, che essend le gerarchie terrene  
Simbol di quelle che vi fan corona,  
Godo così d'on grad ch'è riflessione  
Del grad di Troni e di Dominazion.

<sup>1</sup> Per questo quartiere v. CALLIGARIS cit., p. 179.

<sup>2</sup> V. NA BOSINAA *noeuva noventa...* Su quel Proverbi adess che cor Che no se sa gnanc el perchè Va via v'è, va via v'è, Milano, Tamburini, s. d.; Br. 21.

Qui però questa preghiera, la quale è tutta una canzonatura che la dama fa inconsciamente di sé stessa, in bocca di donna Fabia diventa una caricatura un po' incoerente: il Porta qui non ha saputo mantenere il proprio sentimento in quei limiti entro i quali, guardato da un altro aspetto, poteva anche adattarsi alla dama. Quel passaggio « Tant più » rivela troppo apertamente lo sforzo di far dire a donna Fabia delle enormità e di farle congegnar sottilmente il proprio discorso: quella sestina sarebbe un arzigogolo anche in bocca del Porta, una preoccupazione esagerata di ravvicinar la dama a Dio. Qui quest'idea diventa l'*ostentazione* d'un difetto del quale donna Fabia non è conscia.

Ottima è invece la caricatura<sup>1</sup> quando inconsciamente la dama avvicina il suo perdono a quello di Cristo che le ha dato l'esempio e, senza accorgersi, fa di sé la più alta glorificazione possibile:

Quindi in vantaggio di costoro anch'io  
V'offro quei preghi che avii faa voi stess  
Per i vostri nemici al Padre Iddio,  
Ah si! abbiate pietà del loro eccess,  
Imperciocchè, ritengh che mi offendesser  
Senza conoscer cosa si facesser.

Buona è pure la caricatura quando racconta come le è venuta l'idea di far quella preghiera:

... quell ciel stess che in cura  
M'ebbe ognor sempre fino dalla culla,  
Non lasciò pure in questa congiuntura  
De proteggermi, ad onta del mio nulla,  
E nel cuor m'inspirò tanta costanza,  
Quant c'en voleva in sinil circostanza.

Quel « nulla » che si vanta d'esser sotto la continua e diretta protezione di Dio! In fondo anche Dio è un suo umile devoto. Dio non ha quasi altro da fare che custodir lei: in quella vergognosa caduta, ella dice, « È più che cert che se non persi i sens Fu don del ciel che mi guardò propens ». Ella è dunque legata a Dio, non dal sentimento religioso, ma da un sentimento sociale: ella sente che è interesse della sua classe vantarsi della protezione diretta di Dio; è una difesa dei nobili contro l'uguaglianza dei ceti. Don Sigismond, pare, è il suo prete di casa: ma questo è un lustro, non un segno di religiosità. Ella va a San Celso, ma più per sfoggiare che per pregare: infatti non dimentica di dire:

V'andiedi con quell sfarz  
Che si addice a la nostra condizion;  
Il mio copè con l'armi e i lavorin  
Tanto al domestic, quanto al vetturin.

<sup>1</sup> È impossibile vedere, come vorrebbe ora GINO ARRIVABENE, un ritratto e non una caricatura in donna Fabia e in donna Paola (Carlo Porta e i suoi tempi, ne La lettura del luglio 1908, p. 539).

V.

Ella ha vivissimo il senso della dignità della propria classe: conservarla è la preoccupazione continua della sua condotta; ma ella non ci riesce sempre. La satira del Porta s'accetra appunto in quella caduta che fa così misero scempio di quella maestà nobiliare. Donna Fabia ne risente tanto più la vergogna quanto più ci tiene alla sua dignità.

Come mi rimanessi in un frangent  
Di questa fatta, è facil da suppôr:  
E donna e dama in mezzo a tanta gent  
Nel decôr compromessa, e nel pudôr...

la vediamo nel suo atteggiamento nel quale si mescolano l'umiliazione inevitabile della caduta avvenuta per di più in un modo vergognoso, e lo sforzo di mantener la dignità abituale. Si sente anche nella frase questo sforzo: « E donna e dama in mezzo a tanta gent Nel decôr compromessa e nel pudôr »: la costruzione è sostenuta, tanto che riesce inimmaginabile il pudore — questo sentimento così spontaneo ed ingenuo — in una dama così artefatta. Lo sforzo dignitoso si sente pure nel modo come dice d'essersi levata: « Appenna sôrta in piè ». Poi, come per prendersi la rivincita, la sua dignità si leva quasi ad eroismo: « Fatta maggior de mi, subit impongo Al mio Anselm ch'el taces » — reagire non era da nobile —

e 'l me seguiss,  
Rompo la calca, passo in chiesa, giungo  
A piedi dell'altar del crocifiss,  
Me umilio, me raccolgo, pò a memoria [che è il colmo della bravura]  
Fo al mio Signor questa giaculatoria:

vorrebbe esser eroica questa rapidità d'azione.

Finita la preghiera, ha l'intenzione di fare un bel gesto; ma, poiché quest'intenzione contrasta con un altro suo difetto opposto, per un certo lato, alla vanità, essa fallisce ridicolamente. Educata alla gonfia moralità sentenziosa ed insincera, vede nel suo accidente particolare un caso che può servir d'esempio generale:

Volendo poi accompagnar col fatt  
Le parole onde avesser maggior pès,  
E combinare con un pò d'eclat  
La mortificazion di chi m'ha offes,  
E l'esempio alle Dame da seguir  
Ne' contingenti prossimi avvenir...

Esce dunque « a on tratt » dalla chiesa — anche qui fa notar la rapidità eroica della mossa — e si rivolge « a quej pezzent » « in ton de confidenza » — cioè con degnazione — e domanda affettuosamente:

« Quanti siete, buona gent?... » Ventuno. « Caspita! molti, replico... »: primo colpo al suo eroismo nella lotta fra questo e l'avarizia. « Vent'un?... »: l'esito della lotta è incerto. « Non serve... »: l'avarizia è ricacciata. Ma questa è un'illusione della dama. « Anselm, degh on quattrin per un »: l'avarizia ha vinto, ma donna Fabia, Fabron De-Fabrian crede d'aver fatto un eroismo e dà al suo servitore l'ordine collo stesso tono col quale gli comanderebbe: — Dà un milione a ciascuno —. Con questa scenetta il Porta ha finito di mostrare il vuoto di quella gonfiezza ed ha rappresentata perfettamente quell'avarizia « qui lutte plaisamment avec une forte dose de petite vanité » che appunto in quei tempi notava lo Stendhal nella nobiltà milanese.<sup>1</sup>

VI.

La vuota gonfiezza si manifesta per tutto il racconto anche nello strano linguaggio di donna Fabia. Ella parla l'italiano con pochissime parole francesi e molte desinenze milanesi, cioè un linguaggio che può essere ingenuamente ignorante e può esser pretensionoso. In questa caricatura dello sproposito il Porta fu maestro qui come nella lettera riferita di « Meneghin birœu di ex-monegh », e fu imitatissimo.<sup>2</sup> In bocca di donna Fabia quel linguaggio è più finemente comico; perchè per Menegnin è un linguaggio insolito che non ha nulla di comune colla sua anima, per donna Fabia invece quel linguaggio ibrido ha un profondo significato

<sup>1</sup> *Rome, Naples et Florence*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 29, dove lo Stendhal nota la fedeltà delle descrizioni del Porta.

<sup>2</sup> Il Porta aveva tentato un altro saggio di questo genere in un frammento ora pubblicato dal CRESPI (*Portiana* cit., p. 8, n. III). Quantunque quest'ibridismo di linguaggio sia tutt'altro che proprio della letteratura milanese, tuttavia è certo che la sua frequenza dopo i capolavori portiani è effetto d'imitazione. Vedine esempi in GIOVANNI VENTURA (*Poesie milanesi e italiane*, Milano, Francesco Vallardi, s. d., pp. 51-52), ANTONIO PICOZZI (*Sestine milanesi, secondo opuscolo*, Milano, Civelli Giuseppe e Comp., 1856, pp. 29, 35, 51-52; *Sesto opuscolo*, Milano, Paolo Ubicini, 1858, pp. 23-24, ecc.), CARLO FRANCESCO RISI (*Fra amici*, Milano, Alessandro Lombardi, 1872, pp. 330-334, 348), CAMILLO CIMA (*op. cit.*, passim), SPERI DELLA-CHIESA (*Vers... de lira!* Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1901, pp. 51-57), GAETANO CRESPI (*Canzoniere* cit., p. 118; *El convent* cit.). È specialmente notevole l'imitazione del linguaggio delle nobili nei versi *In l'ofelee* del DELLA-CHIESA (*op. cit.*, pp. 140-141), che sono una caricatura ben riuscita (v. pure pp. 29-32), e nelle poesie portiane del *Guerino Meschino* (v. per es. 22 settembre 1889, *El fatt de la passion*; 22 marzo 1891, *Il pubblico dei palchi al Lohengrin*; e tutte le sestine nelle quali compare, come nel Risi [*loc. cit.*, 72-73, 76-77], simile più a donna Fabia che alla Cangiasa, e più compiutamente rappresentata del nuovo Bongee [*Fortunn de G. B.*, 14 giugno 1885], quel tipo spesso ben riuscito di dama saccente convertita dai tempi nuovi al moderatismo, che è donna Paola: 19 marzo 1882; 25 dicembre 1904; 29 gennaio, 26 marzo, 23 luglio, 24 settembre 1905; 24 febbraio, 19, 26 maggio, 20 ottobre 1907, supplemento al n. 25; 5 gennaio, 16 febbraio, 29 marzo, 13 settembre 1908).

psicologico, è la rivelazione della sua ibrida anima — maestosa e vuota —. Quindi esso abbassa continuamente quella vecchia semidea.

Esso ha certe costruzioni inverse che ci dipingono l'atteggiamento di donna Fabia: « Oramai anche mi, Don Sigismond, *Convengo appien nella di lei paura* », comincia il suo discorso donna Fabia, Fabron De-Fabrian: la vediamo gravemente posata su una base monumentale, sentiam la sua voce che vuol esser solenne. Ella trova davanti alla chiesa « tanto furugozz » che « *Agio non v'era* a scender dai carrozz ». La vediamo certe volte farsi impettita mentre parla, tanto è il valor rappresentativo del suo linguaggio. Nei punti che le sembran più importanti si sforza di parlar lo schietto italiano, di dare alla frase un giro più maestoso: « Questi », ella dice, sono « gli indegni Frutti dell'attual filosofia » — suoni che riempiono la bocca — « Frutti di cui, pur troppo, ebbi a ingojar Tutto l'amaro, come or vò a narrar ». Vorrebbe essere epica.

Talora il suo italiano ha persino delle preziosità: *andiedi, imperciocchè*. Esse stonano ridicolamente coll'insieme del discorso, tanto più quando sono storpiate nella desinenza: così ella dice nel suo colloquio con Dio: — Il favore che mi concedete, « lunge dall'esaltarm », « No serve in cambi che a *rammemorar* la gratitudin mia ». Nella preghiera il suo italiano ha meno desinenze milanesi, vorrebbe anzi essere italiano schietto, perchè l'argomento è più elevato.

Anche gli accenti del verso aiutano la caricatura della sua gonfiezza: la maggior parte di quegli endecasillabi hanno l'accento sulla sesta; in molti uno e anche due degli accenti cadono su una parola tronca. Se a ciò s'aggiunge che parecchi versi son formati di poche lunghe parole, che molte rime hanno un suono pieno, che più della metà delle strofe si chiude con una rima tronca e che la sestina colla rima baciata che succede alle rime alternate si presta a la divisione dell'argomento in tante piccole parti sonoramente concluse, si vede quanto giovi anche la costruzione ritmica alla rappresentazione di quell'anima tronfia. Quanto a la divisione strofica devo anticipar qualcuna delle osservazioni che farò più di proposito quando mostrerò con quale solida regolarità il Porta costruisca i suoi lavori e con quale arte si combini in lui la divisione strofica con quella del pensiero. Donna Fabia ne la prima sestina del suo discorso dice che teme prossima la fine del mondo; ne la seconda ne spiega il perchè; ne la terza lega quest'esordio col racconto della sua disgrazia; ne la quarta narra com'ella andasse a San Celso; ne la quinta come la trovasse affollata; ne la sesta come cadesse; ne la settima quale ripercussione avesse quella caduta su lo stato della sua anima. In questa divisione netta potrei continuar sino alla fine. Tutto questo non è senza un perchè: anche quest'assestatezza, questo rigido ordine di svolgimento concorrono a dipinger quella dama compassata che vede raccolte in sè tutte le perfezioni. Questa perfetta regolarità unita a quel parlar sostenuto, contrastando coll'italiano spropositato, colle scioc-

chezze che donna Fabia dice e con quel che le accade, mette nella maggiore evidenza possibile la vana gonfiezza di donna Fabia, Fabron De-Fabrian.

VII.

Già da molti fu notata la parentela di donna Fabia e della marchesa Cangiasa con la donna Quinzia del Maggi. Quali differenze vi siano fra il Porta ed il suo antecessore dirò quando avrò studiato anche la marchesa Cangiasa. Per ora noto un riscontro non trascurabile fra la caduta di donna Fabia, festeggiata dal popolo, e quel che tocca alla dama di cui parla il Maggi nelle ottave « Sui divertimenti del carnevale » (CM, III, 235-238). Questa dama, che ha la stessa anima tronfia di donna Fabia ed è dipinta talora con qualche tratto efficace, va al corso e si busca un sacco di beffe dalle maschere: la sera fra la gazzarra il cocchiere non riesce a spingere innanzi i cavalli; allora « Lee solta fœura, e rid fina i facchin, E in del soltà ghe casca el perucchin ». Sbraita che vuol far vedere

Che no l'è dama de soffri strapazz;  
Ma intant lee brava la tabacca a pè  
Cont in pari on strusin che ghe dà el brazz.

Dunque il procedimento satirico del Porta si trova già nel Maggi, che ha mostrato anche lui il suo disprezzo per la dama olimpica umiliandola davanti a la folla. Ma l'arte spiegata dal Porta nella pittura di donna Fabia è ben altra cosa. In questo capolavoro non si può riprendere che quel po' d'esagerazione nella caricatura de la preghiera e qualche cosa di troppo disinvolto nella chiusa, quando giunge provvidamente il servitore colla zuppiera ad impedire a don Sigismond una troppo loquace risposta. L'ultima strofe serve bene a smorzare la reboanza delle eroiche parole di donna Fabia, sia per il suono, sia per gli umili particolari che contrappone alla solenne posa di quella nobile; inoltre contribuisce alla descrizione dell'ambiente, poichè aggiunge alla religiosità apparente di donna Fabia quella di don Sigismond: ma gli ultimi due versi sono commento, scherzo, non sono più rappresentazione come tutto il resto.

La Lilla e la marchesa Paola Cangiasa.

I.

La marchesa Paola Cangiasa<sup>1</sup> è anche lei una tronfia e stupida divinità in perpetua venerazione davanti a sè stessa e sempre vegliante

<sup>1</sup> V. *La nomina del cappellano*, ediz. SALVIONI cit.

che la sua dignità non sia menomata. Tiene nel suo palazzo il cappellano più per lustro che per sentimento religioso, e lo considera più come un servo suo che come un servo del Signore. La scelta di quest'impiegato cade su un imbecille: cosa inevitabile, dati gli umili uffici che si richiedono dal cappellano. La religione sì, ma dopo tutto. Per la marchesa la religione è come per la contessa di questo sonetto del Pertusati:

Pader gh'hò minga temp de senti Messa,  
Nè d'andà per i Gies a paterà,  
La diss a on Religios ona Contessa,  
Chè in tutt el santo di gh'hò tropp de fà.  
Fluss, e reffluss de gent, che mai no 'l cessa,  
Invit de pransi, impegn fœura de cà,  
El Cavalier servent, che ha semper pressa,  
E bisogna prestass de zà, e de là.  
El perrucchèe, i madamm, la gala, i fest,  
La primera, el teater, quj pocch spass,  
Che se pò avè in sto mond lèzet, e onest;  
El grado noster... Lù già el me capiss...

(op. cit., 53).

Costei è una specie di donna Paola. Per tutt'e due la religione è una forma di lusso come la buona tavola e la bella villeggiatura. Questi due vantaggi, dice ironicamente il poeta, compensano bene il prete del poco rispetto che gli si porta.

Donna Paola divide anche lei gli uomini in due categorie: da una parte i semidei, i nobili; dall'altra il *vile pecus*. Fra il *vile pecus* sono anche i preti, che s'elevano un po' sugli altri perchè servono il Dio protettore dei nobili, ma non tanto da non esser di fronte alla marchesa come allievi indisciplinati dinanzi ad una maestra severa. La marchesa cade sulla sua cagnetta, due preti scoppiano a ridere; allora donna Paola, sdegnata come il giovane signore di cui temerà « l'augusta maestà del cospetto » chi sarà « sì procace » da osar ridere di lui,<sup>1</sup> comincia — con un'aria di maestosa superiorità che è anche una solenne prova del tono di discorso, che si dovrà assuefare a sentire il futuro cappellano —:

Avria suppost che, essendo Sacerdott,  
Avesser on pò più d'educazion,  
O che i modi, al più pegg, le fosser nòtt  
De trattar con i damm de condizion....

Ecco la distanza che ella segna fra sè e loro. Poi spiega donde derivi questa distanza:

Però, poi che l'altissim el ci ha post  
In questo grado, e siamm ciò che siamm,  
Certississimament è dover nost  
Di farci rispettar come dobbiam;  
Saria mancar a noi, poi al Signor  
Passarci sopra, e specialment con lor.

<sup>1</sup> *Il mattino*, vv. 792 sgg., ediz. cit.

Anche Dio qui passa in seconda linea: grandeggia solo la maestà della dama; Dio in tanto esiste in quanto accresce colla sua luce lo splendor di lei e le offre il modo di giustificare sottilmente la sua severità coi preti. I preti sono i servi di Dio e quindi i primi servi dei nobili; e i nobili — perchè Dio li ha posti in alto — hanno il dovere di farsi rispettare dai preti. Come si vede, donna Paola non solo si arroga diritti che non ha, ma per il suo concetto iperbolico della dignità, cambia quei diritti in doveri. Sono gli unici doveri che lei e donna Fabia si riconoscano.

II.

Ora non ci meravigliamo più del contegno del maggiordomo verso gli aspiranti a la cappellania. Egli sente riverberata in sé una parte della luce della padrona; il prete è un servo della sua signora, lui ne è il maggiordomo: dunque il prete sarà anche un po' servo suo, tanto più che il cappellano è un servo nuovo e, come Tacito osservò mirabilmente, «in familia recentissimus quisque servorum etiam conservis ludibrio est».<sup>1</sup> Poche gioie può provare un servitore più grande che quella di trovare un uomo più servo di lui: allora nessuno è più feroce di lui nell'umiliarlo. Il contegno del maggiordomo verso i preti è insultante in modo insopportabile, non solo quand'egli si atteggiava a loro superiore o li canzona, ma anche e più quando si mette alla pari con loro, perchè in quest'ultimo caso non c'è più differenza fra i preti e la sua anima così volgare. Quando, dopo aver detto che nei pranzi d'etichetta i preti sono esclusi, soggiunge:

In campagna po' el cas l'è different:  
Vegniss el Papa, disnem tucc con lee,  
Là la se adatta anch con la bassa gent,

questa qualificazione si riferisce — sì — anche a lui, ma è come un'insultante consolazione d'esser pareggiato a quei preti. Per questa volgarità, parlando della religione riesce più sfacciatamente empio della padrona, benchè nel suo discorso il Porta unisca alla caricatura del maggiordomo la satira alla capricciosità tirannica ed irreligiosa di donna Paola, che si crede tutto lecito e pretende d'esser pia anche assoggettando la religione alle sue comodità. Il maggiordomo avvilisce le cose sacre più della marchesa, perchè nel proprio discorso aggiunge al tono di superiorità della padrona un fare spiccio d'uomo che vuol fingersi avvezzo a non dilungarsi in quisquilie, e parla di cose sacre come parlerebbe di affari materiali. Il suo ardire cresce col procedere del suo discorso, tanto che quei preti così bistrattati finiscono per farci compassione anche perchè

<sup>1</sup> Vita di Agricola, XXXI.

chi li bistratta è peggior di loro. La predica del maggiordomo si chiude con una perorazione breve, energica, come quella d'un generale che comanda.

Benchè egli abbia fatta la parte della padrona, non si deve credere che egli la rispetti: infatti descrive con un certo tono irridente il contegno servile che la marchesa richiede dal cappellano. Il Porta è penetrato molto addentro nello spirito del servo. Certi servi non solo per mestiere ma anche per tendenza naturale acquistano del padrone tutte le abitudini che possono, ne diventano come una brutta copia; ma, poichè son meno istruiti di lui, ne peggiorano riproducendole tutte le abitudini. Dinanzi ad un terzo essi sono i rappresentanti del padrone: quindi sentono il bisogno di trattar quel tale come lo tratterebbe il padrone, tranne, naturalmente, le differenze prodotte dalla loro ignoranza. È quel che ha osservato il Giusti accennando nel «Ballo» al servo che «anticipa le borie» dei padroni. Ma l'anima di questi servi ha due facce: quella del servo nato a quel mestiere e quella dell'uomo. Quest'ultima li fa invidiosi del padrone: quindi, pur mentre ne imitano le tendenze — perchè non ne hanno di proprie — ostentano a suo riguardo una superiorità sprezzante. Si combattono in loro la servilità nativa e l'odio di classe. Imitano il padrone per farsi rispettare, ma non possono nel medesimo tempo non dolersi di non essere al suo posto. Questo è il fondamento di verità generale che si scorge nel ritratto perfettamente dipinto del maggiordomo. Quanta diversità, dunque, fra lui e la marchesa, pur sotto l'apparenza di tanta somiglianza!

III.

La dignità della marchesa non si smentisce mai; se donna Paola la perde, questo avviene per fatti indipendenti dalla sua volontà e maliziosamente congegnati dal Porta. La dignità della marchesa è vera dignità nobiliare, non è la dignità accattata del suo maggiordomo. Ella è «Vuna di primm dammaz de Lombardia»; nel suo palazzo è una divinità maestosa e terribile per la quale volontà è potenza. Deve scegliersi il cappellano: quei poveri ministri di Dio che aspirano a quel posto, senton già la sua prepotenza prima d'aver visto la sua reggia, nell'obbligo ch'ella fa loro di presentarsi tutti in un giorno determinato; ella «dopo avej veduu e parlaa con tutt L'avria poi fatt ciò che le foss piaciutt»: sonante e ridicola affermazione della sua autorità.

La marchesa non agisce direttamente che in una parte della rappresentazione del Porta, ma anche dov'ella non compare, il suo dignitoso dominio dà il tono alla scena. Ella parla per bocca del maggiordomo, e i preti temono lei nel maggiordomo: parecchi fuggono dinanzi al fantasma della marchesa prima d'aver vista la sua figura.

Ma la dignità è solo lo sfondo del suo carattere, la parte sociale della sua anima. È l'elemento che serve a dare unità ai vari lati della sua indole e ad un tempo a nobilitarli. Questi elementi sono la religiosità apparente, la frivolezza, l'ignoranza che s'allarga da la mente al cuore.

La compagnia dei preti si è scemata definitivamente:

A sto pont, ona gran scampanellada  
La partezipa a tucc che Soa Eccellenza,  
Donna Paola, alfin la s'è levada  
E che l'è sul prozint de dà udienza;  
El camarer allora el còr, el truscia,  
E i pret fan toilett con la bauscia.

Il momento è solenne: tuttavia il Porta non può fare a meno di notar bruscamente un atto comico. La maestà della marchesa è ancora intatta: ma il lettore è già poco disposto alla serietà e poco benignamente preparato verso quella dama che s'alza all'ora dei nobili pariniani.

Eccoci alla presentazione fisica di donna Paola:

La Marchesa Cangiasa in gran scuffion  
Fada a la Pompadour cont i fioritt,  
Coi sò duu bravi ciccolattinon  
De taftà negher sora di polsitt,  
E duu gran barbison color tané,  
L'eva in sala a specciaj sul canapè.

L'atteggiamento è grave e il Porta ne aiuta l'effetto interrompendone per quattro versi la descrizione e finendola solo colla chiusa de la strofe. Ma in quella sospensione s'introduce l'elemento demolitore: quella semi-dea che attende dignitosamente sul canapè, è abbellita da una gran cuffia alla Pompadour — moda vecchia che s'accorda con le sue idee antiquate — e dal segno del tabacco che le ha lasciati sulle labbra, come alla «panciuta matrona» del Parini,<sup>1</sup> due simulacri di baffi: sicchè l'ultimo verso, che tronca la sospensione solenne, non può più che accrescer la comicità del quadro che intanto s'è venuto formando. La maestà della posa contrasta colla figura di chi la assume.

#### IV.

Ma peggio è quando entra direttamente in scena la cagnetta. Tutto questo racconto s'impenna sulla dignità de la marchesa e sull'onnipotenza de la cagnetta Lilla: la seconda distrugge la prima. La vera elettrice del cappellano è la cagnetta, come è stata la causa della morte di

<sup>1</sup> La notte, vv. 625-631. Per un'altra interpretazione del v. 173 del Porta v. ediz. SALVIONI.

don Gliceri e della cacciata di don Galdin. Essa è una specie di Lare in quella casa: in ordine di dignità vien subito dopo la marchesa. Lillin ha l'anima d'una nobile viziata del tempo: ha imparato dalla padrona la superbia ombrosa e la capricciosità prepotente. È un'anima di damigella in corpo canino.

Ha la bruttezza e la dignità della padrona: è tutta gozzo, ma, «dopo la marchesa», dice il Porta un po' volgarmente, è nella casa «la bestia de maggior riguard»: «De mœud che guaja al ciel falla sguagni, Guaja sbeffalla, guaja a dagh del ti». Come una persona. Il crescendo di quei tre verbi segna il passaggio de la Lilla da lo stato di bestia a quello di dama nella fantasia del Porta. La marchesa stessa la rispetta, più che Dio: infatti dà del «pret cojon» davanti all'altare al povero don Galdin che inavvertitamente ha pestato il codino della sua anima gemella in sembianze canine. Il Porta non rispetta più l'una che l'altra e le fa agir tutt'e due nello stesso modo. I preti candidati fanno un rumore d'inferno: «Baja la Lilla, baja la Marchesa, Tutt e dò dessedaa del gran baccan». Si fa la scelta: la commissione giudicatrice — il Porta lo lascia indovinare — è formata di due membri: Paola e Lilla; la prima è l'interprete della seconda. La marchesa assume per la circostanza un atteggiamento solenne; così pure la cagnetta, coperta con uno scialle nuovo di Francia. Questo continuo e spesso quasi celato confronto riesce ad un'inevitabile demolizione della marchesa.

Ma la cagnetta dimentica presto la propria dignità per ascoltare il suo capriccio: appena sono entrati i preti, salta giù dal canapè e trascina per la stanza lo scialle nuovo «bojand a pù non poss Con tutt e quant el faa di sò trii goss»: sentite in questo verso l'asprezza prepotente di quell'abbaio soffocato dal grasso. La Lilla ringhia verso i preti: don Malacchia spazientito fa l'atto di darle una pedata.

On'orsa (come disen i poetta)  
Che la se veda toèu da on cacciador  
O ferì on orsettin sott a la tetta,  
No la vè in tanta rabbia, in tant furor  
Come la vè Sustrissima a vedè  
Don Malacchia cont in aria el pé.

I primi cinque versi sono solenni: ma basta l'immagine destata dall'ultimo per renderli ridicoli. La Lilla, «Con quell intendiment che l'è tutt sò», schiva il colpo, per fortuna di don Malacchia che quindi è punito solo colla cacciata.

L'elemento fondamentale della situazione è quello de la «verGINE cuccia»: <sup>1</sup> la pedata. Ma fra i due episodi vi sono differenze essenziali, che ci mostrano che il Porta imita ben poco. La giovine dama del Parini sviene; poi, ripresi i sensi, chiama tre volte languidamente la sua cuccia e congeda il servo profanatore. Col Parini siamo nel settecento

<sup>1</sup> Il Mezzogiorno, vv. 517-556.

sentimentale e grazioso. Col Porta i tempi e l'ambiente sono mutati: la marchesa Cangiasa è una vecchia che non conosce sentimentalismi, non sviene, ma va su tutte le furie. Fra le due dame c'è di mezzo la rivoluzione francese: la giovane del Parini commette il suo atto con la crudeltà tranquilla di chi sa d'esercitare un suo diritto incontrastato; la vecchia del Porta reagisce violentemente come volesse mantenere una superiorità che comincia ad esser negata. La stessa differenza è fra le due cagnette. La cuccia del Parini «segna di lieve nota» il piede del servo «giovenilmente vezzeggiando» e, quando la padrona la chiama, «le corre al sen» e sembra «in suo tenore chiederle vendetta»; la Lilla non cela la sua cattiveria sotto le apparenze del capriccio e della leziosaggine, ma è, come la padrona, aperta e violentemente feroce. Anche l'ambiente è diverso. Quindi il linguaggio del Porta è differente da quello del Parini. Il Porta fa qualche parentesi ironica e sviluppa con pariniana solennità canzonatoria l'immagine epica dell'orsa, ma dipinge il fatto con espressioni proprie, perchè nell'ambiente descritto da lui non v'è nulla di lezioso e la dignità della marchesa è solo una posa, un'arma sociale che s'appunta invano oramai contro la forza dei tempi nuovi; il Parini invece, che s'aggira in un mondo artefatto, dove un vuoto idealismo impedisce di chiamar le cose col loro nome, ricorre alle perifrasi e dà al fatto l'apparenza d'una tragedia d'atteggiamento classicheggiante. Il Porta ottiene la satira senza forzar la realtà e senza commentare il fatto; il Parini esagera la scena e non sa fonder la satira colla rappresentazione: quindi nell'ultima parte dell'episodio quasi scoppia in un'invettiva, come gli accade in parecchie altre parti del suo poema, nel quale il tono non è abbastanza armonico e il valore morale ha fatto esagerare ai critici il valore artistico. Il risorgo più spontaneo dall'episodio del Porta che da quello del Parini, perchè il primo lo fa scaturir con mezzi più naturali del secondo che vorrebbe dare alla digressione un tono tragico e comico, ma ottiene perfettamente solo quello tragico. È però giusto osservare che la scena del «Giorno» ha un significato più largo e più complesso che quella de «La nomina del cappellan», perchè illumina le feroce condotta della nobiltà verso il popolo: questa circostanza morale ha la sua conseguenza estetica sull'episodio.

Bisogna tuttavia ricordar che altrove il Porta diede apertamente un valore sociale alla sua satira contro l'amore pei cani: nell'«Epitaffi per on can d'ona sciura marchesa» (P, 159):

Chi ghè on can che l'è mort negaa in la grassa  
A furia de paccià di bon boccon:  
Poveritt, che passee, tegniv de bon,  
Che de stoo maa no vee mai pu su l'assa.

Ricordiamo ancora la chiusa del sonetto nel quale il Porta, dopo aver piantati i molti nobili morti in breve tempo a Milano, finisce l'enumerazione mettendo fra costoro la «cagnetta de don Peder Lattuada» (C, 173): la chiusa inattesa e in apparenza indifferente è una buona staffilata alla nobiltà.

Meno aperta e più fine è la satira ne «La nomina del cappellan». Dopo la cacciata di don Malacchia, Lilla provoca un altro incidente:

l'illustrissima patrona,  
Menter la vè a cuu indree sul canapè  
Per mett in statu quoniam la persona,  
Stada in desordin per l'affar del pè,  
In del lassass andà: cain cain!  
La soppressa col sedes la Lillin.

La strofe segue con perfetta esattezza l'accaduto; prima si sente il grido, poi se ne vede la ragione: la marchesa ha schiacciato l'idolo pel quale s'era tanto adirata un momento prima, quand'esso era stato appena minacciato. Sorte ironica! Due preti scoppiano dalle risa: e il Porta, malizioso, osserva che sono «Duu gingella che riden per nient». Allora la marchesa fa quel bel discorso che abbiām visto, e fino ad un certo punto riesce a ristabilire, almeno in apparenza, la sua dignità, quantunque in fondo sia ridicolo tirare in ballo per così poco l'Altissimo e la maestà della propria condizione; ma quando, cacciati quei due, fa la morale ai superstiti, la sua dignità precipita, anche questa volta per l'intervento della cagnetta:

Quanto agli altri, me giova che l'esempi  
Je faccia cauti, e me ne persuadan.  
Così è: serva loro .... Adesso poi ....  
(Lillin? quieta! ....) veniamo a noi.

L'ultima parentesi, in mezzo a quel far risoluto e sprezzante, è rovinosa. Si rifletta sul significato che essa ha rispetto a Lilla: la cagnetta si associa come può a la predica della padrona con un ringhio, che rincalza la minaccia o il saluto sprezzante della marchesa, la quale anche questa volta è una cosa sola colla sua cagna. Qui ci ricordiamo della «vergine cuccia» che sembra chieder vendetta.

Ma la Lilla del Porta è più perfida: vuol fare ancora un'altra prova: incomincia a sfilar le calze di don Ventura. Il poveraccio sopporta pensando alla sua miseria e, poichè è il più benigno verso la maggior giudicatrice, è eletto cappellano. La marchesa, per amor della cagna, si prende in casa il più imbecille e il più sporco dei concorrenti. La scelta dunque, è stata fatta da Lilla. L'umiliazione di donna Paola davanti alla sua cagna è nascosta, ma completa, e serba le apparenze d'una perfetta naturalezza. Ed è aggravata dal fatto che la ragione della simpatia di Lilla per don Ventura è che questi aveva indosso delle fette di salame che, per disgrazia della marchesa, erano avvolte nella «Risposta de Madamm Bibin» del Gherardini: frecciata abilissima che non solo colpisce un nemico personale del Porta, ma anche chiude il capolavoro con un'ultima pennellata a quella rancida figura associandola a quel rancidume che era per il Porta il classicismo.

Per l'evidenza della rappresentazione, pel numero dei tipi descritti perfettamente e per la complessità del significato, «La nomina del cappell-

lan » è fra le cose migliori del nostro poeta. Più ammirevole d'ogni altro pregio è l'arte colla quale è delineato il carattere della marchesa, più sobrio e compiuto che quello di donna Fabia. Della Cangiasa conosciam le idee e il linguaggio, la vita e la casa. Tutti i particolari del racconto, anche quando non si riferiscono direttamente a lei, concorrono a farcela conoscere. Ella è descritta non solo in sé, ma anche nel maggiordomo e nella cagnetta; ogni particolare ha un valore per la rappresentazione della sua vita e concorre a rispecchiare in quella scelta, che è un affare così grave e difficile, determinato da tante e così futili circostanze, la frivolezza della sua anima tronfia. Per quella nomina noi immaginiamo tutta la sua vita e conosciamo tutto il suo carattere, perchè il Porta, pur senza lasciarsi sfuggir quasi mai una parola di biasimo aperto, rileva con avvedutezza somma, sia nella descrizione de l'ambiente sia negli incidenti e nei discorsi del maggiordomo e della marchesa, tutti i particolari che posson concorrere a mostrar la vana gonfiezza di quella maestà. Quindi una satira spietata. Il Porta può aver compassione per qualche prete, ma non ne ha mai per i nobili: egli ha pietà per coloro che satirizza, quando i loro difetti sono direttamente o indirettamente puniti da qualche malanno; non ne ha per i nobili perchè essi sono viziosi e potenti, ma non sfortunati.

V.

Questo quadro di vita nobiliare nell'insieme è originale, quantunque per parecchi particolari si possano additare antecedenti non trascurabili. La vita del cappellano e le relazioni de la nobiltà colla religione sono descritte, più che altro, col semplice aiuto dell'osservazione. Invece il tipo della dama e quello di Lilla sono, oltre che il risultato dell'osservazione diretta, il rimaneggiamento di elementi anteriori al Porta. Egli riprende i due temi e dà loro uno sviluppo definitivo. Per la cagnetta avea avuto un grande precursore nel Parini: ma, come vedemmo, Lilla è descritta con arditezza maggiore che quella del Parini, perchè il Porta è riuscito a rendere umana l'anima di Lilla senza cadere in incoerenze. Gli effetti dell'amore de la padrona si vedon più chiaramente in Lilla che ne la cuccia; la marchesa ne riesce molto più umiliata che la dama del Parini, perchè il Porta è riuscito a metterle accanto la sua esatta trasformazione bestiale. Questa satira puramente rappresentativa è più sottile e più feroce che quella anche riflessiva del Parini.

Che il Porta descrivendo la Lilla avesse altre reminiscenze letterarie oltre quella del «Giorno» può essere, ma queste influirono certamente poco su di lui, perchè di solito per gli altri poeti l'amore per la cagnetta era stato oggetto solo di satira riflessiva o di rappresentazione senza satira. Non è però inutile far brevemente la storia di questo tema. Ai tempi del Porta era vecchio: già Maffeo Veniero nel cinquecento aveva scritto «In morte d'un cagnoletto» dei versi forse non del tutto

seri». <sup>1</sup> Ma l'argomento venne di moda solo nel secolo XVIII, favorito dall'amore de le nobili dame per quella bestia. E allora un ignoto <sup>2</sup> e il Giudici si lagnavano che la loro donna amasse il cane più di loro — cosa che non avrebbe potuto affermare Clemente Bondi il quale si consolava della fastidiosa presenza de la madre dell'amata vedendo che la sua bella baciava la cagnoletta cogli occhi su di lui <sup>3</sup> —, e il patrizio Soranzo scriveva un poema per una cagnetta, e le raccolte riboccavano di sonetti, madrigali, ecc. per quegli animali fortunati. <sup>4</sup> Anche il Balesrieri aveva lodata la cagnolina d'unà contessa (CM, V, 235-239).

Ma presto era sorta accanto alle lodi dei cani una vera corrente di satira. Nel 1759, *more veneto*, lo Zatta stampava, come dice il Malamani (op. cit., 96), «una supposta traduzione dall'inglese: *Le avventure di Lillo, cagnuolo bolognese*, satira delicatissima»; e già Carlo Gozzi aveva raccontato un fatto che probabilmente giovò poi al Parini, <sup>5</sup> e nel 1755 il Passeroni aveva osservato che a' suoi tempi quasi tutte le donne volevano il loro cane di Parigi o di Bologna o di Malta — si ricordi la «cagna maltesa» del Porta —, e che lo tenevano in braccio anche pregando e lo amavano più dei parenti e più del marito. Il Passeroni ha anzi un accenno particolare che ci richiama, come un passo d'una *bosinada* del settecento, <sup>6</sup> all'epitaffio del Porta:

... in fede mia  
È cosa da far perdere il cervello  
Il veder tanti ignudi, e mal pasciuti,  
E tanti cani così ben tenuti.<sup>7</sup>

L'epitaffio canino non è una novità del Porta: ricordo un «Epitaffio A Melampo Cane del ex-Gesuita Giupponi», <sup>8</sup> di carattere bernesco.

<sup>1</sup> *Poeti antichi del dialetto veneziano*, Venezia, tipografia di Alvisopoli, 1817, II, 31. Un altro esempio del secolo XVI è nel commento cit. del Mazzoni a *Le odi* ecc., p. 239, n. al verso 556 del *Mezzogiorno*.

<sup>2</sup> V. MALAMANI, *Il settecento a Venezia — La Musa popolare*, Torino-Roma, Roux e C., 1892, p. 273.

<sup>3</sup> *Le conversazioni*, Edizione accresciuta di altre sue poesie, Venezia, Gaspare Storti, 1783, p. 76.

<sup>4</sup> V. per qualcuna delle notizie date in questo periodo le pp. 91-94 de *La satira ec. del MALAMANI*. Cfr. per notizie storiche al riguardo CARLUCCI, *Studi su G. Parini — Il Parini maggiore*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1907, pp. 77-78; e DE CASTRO, *Milano nel settecento giusta le poesie le caricature e altre testimonianze dei tempi*, Milano, f.lli Dumolard, 1887, p. 235. Cfr. per notizie letterarie *Poesie di G. Parini con introduzione e commento di GIUSEPPE NATALI*, Milano, Francesco Vallardi, s. d., p. 276.

<sup>5</sup> V. MERCURIO SAPPÀ, *Un probabile fonte dell'episodio della «Vergine cuccia» nel Giorn. stor.* 80 250-251.

<sup>6</sup> NUOVA BOSINADA esemplare *Sora a tant grand desversità, Che manda el ciel per i nost peccà*, Milano, Francesco Bolzani, s. d.; SV, 43. Più tardi accenna pure al cane la NEUVA BOSINAA *Dove s'intend in temp de staa I pover donn hin intrigaa Per i gran pures* ecc., Milan, Tamburin, s. d.; Brera, SM. II. 46.

<sup>7</sup> *Il Cicerone*, 1756, c. XX, str. 30-44 e specialmente 31.

<sup>8</sup> Trivulziana, *Poesie varie*, 1789, cod. 880, p. XXIV. Non so se fu stampato.

Dopo il Passeroni venne il Parini, poi Lodovico Pastò con « Le smanie de Nineta in morte de Lesbin », il povero cane nutrito di capponi; e con la canzone « Per una cagnuola vecchia » (CV, IV, 119-126); neppure il melodramma non risparmiò la sua punta alla dama cinofila.<sup>1</sup>

A questo genere di poesia si collegano anche rappresentazioni pittoriche, la « Micceide », la « Nuova Micceide »<sup>2</sup> e le famose « Lagrime in morte di un gatto » raccolte a Milano nel 1741<sup>3</sup> da parecchi amici per la perdita fatta dal Balestrieri, che aveva contribuite anche lui le sue lacrime poetiche: ma in genere quei pianti non erano stati seri; Girolamo Birago s'era lagnato che tanti begli ingegni si fossero scervellati sopra un gatto, ed aveva concluso: « Per el passaa se rispettava el can, Adess s'onora el gatt per el patron ».<sup>4</sup>

Poi viene il Porta; ma quest'argomento non s'esaurisce con lui: ancora nel 1826 la tipografia veneziana d'Alvisopoli stampava un volume di « Rime e prose d'alcuni cinofili vicentini ». Di tutta quella poesia non son rimaste che le satire del Parini e del Porta. Quanto poi all'effetto prodotto da questi versi, non so che cosa si possa dire: certo è che l'amore per i cani continuò e continua in forma ragionevole e in forma morbosa; e, se le società protettrici degli animali possono anche esser considerate come una pia trasformazione di quel culto operata dai nostri tempi umanitari, è certo però che, anche a non voler indagare l'odierna vita dei cani, altre manifestazioni di quel culto — per esempio un piccolo monumento che ho veduto in una villa de l'astigiano innalzato in pieno secolo decimonono ad un cane « amato in vita e compianto in morte », come il monumento con epigrafe dell'abate Valperga-Caluso innalzato dalla principessa Giuseppina di Lorena-Armagnac al suo cagnuolo,<sup>5</sup> e il cimitero dei cani presso Parigi<sup>6</sup> — posson lasciare in dubbio se quell'amore morboso sia veramente cessato.

## VI.

Nemmeno la figura della dama altezzosa non era più nuova al tempo del Porta, specialmente nella letteratura lombarda. Quel tipo è anzi

<sup>1</sup> V. quello di cui discorre ad altro proposito PIETRO TOLDO in *Un melodramma veneziano e un'antica storiella*, nella *Rivista teatrale italiana*, 1907, fasc. 2-3, p. 47.

<sup>2</sup> V. per questo e per notizie d'arte cinofila CANTÙ, *L'abate ecc.*, pp. 22-26 e 386, n. 46. Per la poesia giocosa e satirica sui cani v. pure BERTANA, *Il Parini tra i poeti giocosi del Settecento* (*I Supplemento del Giorn. Stor.*, 1898, p. 40, continuazione della nota di p. 39). V. anche A. MONDINO, *Il cane, il gatto nelle rime berniesche del settecento*, in *Il Torrazzo* del 25 feb.-10 apr. 1903: scarso di notizie.

<sup>3</sup> Tip. Giuseppe Marelli.

<sup>4</sup> CM, IV, 201, Secondo sonetto « Per la mort del gatt de Balestrieri ».

<sup>5</sup> V. VITTORIO AMEDEO ARULLANI, *Lirica e lirici nel settecento*, Torino-Palermo, Carlo Clausen, 1893, p. 117.

<sup>6</sup> V. P. MARIO, *Un cimitero di cani*, ne *La lettura*, Milano, marzo 1906, pp. 234-237.

il meglio dell'opera del Maggi: ma un confronto minuto col Porta mostrerebbe di quanto questi lo superi per finitezza di particolari e genialità d'improvvisate trovate comiche. Inoltre la gonfiezza della dama del Porta è mirabilmente accresciuta dalla sonante sestina, laddove non molto spesso quella de la dama del Maggi trova un aiuto nel ritmo. Infine nel Porta l'ibridismo del linguaggio è più pensato. Tuttavia bisogna riconoscer che il creatore della marchesa Cangiasa e di donna Fabia deve parecchio per questo rispetto al Maggi: a questo doveva pensare Carlo Tenca quando scriveva che « il Porta, letto dopo il Maggi, se non perde della sua originalità, mostra però con lui una stretta parentela ».<sup>1</sup> Infatti l'unica notevole relazione fra quei due poeti consiste nel tipo della dama. È necessario però rilevar non solo le somiglianze, come s'è fatto sinora, ma anche le differenze. La donna Quinzia dei « Consigli di Meneghino » (CM, II, 18, sgg.) porta già il segno della propria dignità nel nome, romano come quello di donna Fabia, che però è De-Fabrian; è gelosa come le dame portiane della grandezza de la propria casta, ma, a differenza di alcune di quelle, non è più ricca: quindi, dovendo maritar la figliuola con Fabio che non è nobile, si combattono in lei l'amor del fasto — ch'ella conobbe un tempo — e la superbia di classe. Ma la necessità la vince, ed ella deve fare il grande sacrificio: « Ch'el noster sangu, tant limpid sin adess, S'abbia da intorbidar con altra sfera » — si noti il secondo verso, degno del Porta —

L'è dura! ma giacchè col fier destin  
Contrastar non si può,  
Convien, stringend i occ, mandarla giò.

La sua dignità le fa sopportar con decoro il sacrificio. Ma non può tollerar che sua figlia, « la nostra donn' Alba », vada sposa « Senza capitolar i trattament », « Conforme la soa nascita richied ». Poi, come a spiegar queste parole: « Non tutti san quell che se voglia dir El decòr d'ona dama » (atto I, sc. 1°). Questo pensiero regola tutte le azioni sue e delle nobili portiane. Il decoro è anche nel giro della sua frase, il quale ha qualche mossa che ritorna nel Porta.

I migliori versi del Maggi sono quelli de la scena in cui donna Quinzia parla di Alba con Fabio (I, 5). Questi si rallegra dell'onore che gli deriva da quel matrimonio; e donna Quinzia:

Gradisco l'espression  
Del suo cortes affett, e l'assicur  
Che l'averà ona dama...  
Basta; so che son mader,  
E a mi non toccherebbe el dir ste coss.

Ma per amor della verità continua magnificando l'istruzione della figlia, che ha a mente una quantità di poemi cavallereschi — anche qui si

<sup>1</sup> V. *Scelta di poesie e prose edite ed inedite di CARLO MARIA MAGGI fatta da ANTONIO CIPOLLINI*, Milano, Hoepli, 1900, p. 389.

sente il secolo decimosettimo —, ha imparato un minuetto in una mattina, canta come un canarino le ariette dell'opera che si rappresenta in carnevale, «E quell ch'è maggior gloria L'ha la musica sua tutta a memoria». Sembra la solenne conclusione d'una strofe del Porta. Donna Alba non ha pari nella vita di società:

De bontà signoril,  
De modestia garbata,  
In tutt la fa veder come l'è nata.

È una costruzione sostenuta simile a questa frase di donna Fabia:

*E donna e dama in mezzo a tanta gent  
Nel decôr compromessa, e nel pudôr  
È più che cert che se non persi i sens...*

Donna Quinzia prosegue sempre con quei periodi gravi che ci fan veder la sua persona impettita, sempre colla coscienza de la propria superiorità che mal riesce a dissimulare. Fa capire a Fabio che donna Alba dovrà esser trattata con ogni raffinatezza e con munificenza, come fu trattata lei; e per dargliene una prova dice: — Per me s'era dato

Ordin al spenditor  
Da provederme ad ogni mia richiesta  
Tele, bindell, merletti, altre cosucc, —  
E cento scudi l'ann per reff e gucce, —

La rima baciata aumenta, come nel Porta, l'effetto dell'iperbole. Figuriamoci se una donna come quella spendeva tanto in oggetti di lavoro! Qui c'è dello spagnolesco: donna Quinzia, diversa in ciò dalle dame del Porta, mente. La sua megalomania è esagerata anche perchè ella si trova in una condizione speciale: ha paura che non si continuino le tradizioni della sua famiglia.

Dopo avere impartite queste istruzioni al futuro genero, conclude: — Lei sapeva certo queste cose; ma glie le ho ripetute per darle una «prima prova Della mia confidenza» e perchè

No possa tra de nun  
Nascer più discrepanzia;  
Col bon concert se leva dissonanzia. —

Si noti la gonfiezza di questa sentenza tautologica. Alla sentenziosità è molto propensa donna Quinzia, specialmente quando si tratti del decoro di casa: corre voce che Fabio sia stato fatto conte: — Allora — dice

— Più non occorreria  
Dibatter più che tant sui trattament,  
Perchè la dignità li obbligheria.

ed ora Fabio dovrebbe cercar più che mai la nostra parentela;

Sto vin nov de ricchezz e dignitaa,  
Se col vecc de sangu nobil  
Nol ven incappellaa,  
Nol s' digeriss, e el fa ventositaa —

(II, 3).

Questa volgarità che le sfugge con una cert'apparenza dignitosa ha in sé lo stesso contrasto della caduta di donna Fabia, ma fa apparir donna Quinzia un po' meno educata delle dame portiane. Infatti essa si distingue specialmente da parecchie di esse perchè ha un po' della comare: e ciò si vede soprattutto quand'è arrabbiata (II, 4).

Affettate sono pure la Polissena e la monaca donna Sulpizia del «Barone di Birbanza» (CM, II, 145 sgg.), e specialmente la Ninfa del «Falso filosofo»<sup>1</sup> e le dame che il Maggi descrive nel «Concours di Meneghitt per passà badia» (CM, III, 140 sgg.): una di esse è stizzita perchè non le fu serbato il posto alla rappresentazione e, poichè si resiste impertinentemente alle sue pretese, dice:

Me giova esser flemmatica;  
Averei ben pensaa che in questa casa,  
Per ricever i damm ghe fuss pu pratica.

Poi le dame convenute allo spettacolo leticano perchè l'una vuol che s'apra la finestra, l'altra teme l'aria fredda, «Tanto pu adess ch'el cald ha apert i por»; altre si lagnano superbamente dei difetti della rappresentazione.

Il Maggi dipinse spesso e largamente questo mondo dei nobili vanesii e soprattutto delle dame, quantunque non sian trascurabili neppure don Lelio, figlio di donna Quinzia (*loc. cit.*, p. 18), e segnatamente don Filotimo in adorazione davanti alla propria nobiltà.<sup>2</sup>

Dopo il Maggi, Girolamo Birago continua il tipo con don Lucio Pelabrocche: questo nobile si lagna della sua miseria; Gabrina, sua serva, lo consiglia a lasciare i lamenti ed a pensare invece al rimedio: e don Lucio:

Vorreste, a quel ch'io veggio,  
Che ad un qualche mestiere io m'applicassi,  
Con cui pregiudicassi  
A quel di nobiltà sì raro pregio  
Che con tanti sudori  
Cercâr di tramandarmi i miei maggiori.<sup>3</sup>

Dunque non soltanto i nobili del Maggi, del Parini, del Goldoni e del Porta parlavan sostenuto.

Più aperta è la satira di Carl'Antonio Tanzi che rimprovera i nobili superbi e maleducati con le classi inferiori<sup>4</sup> e si lagna vivacemente degli effetti della dominazione spagnuola:

<sup>1</sup> CM, III, specialmente pp. 22-23.

<sup>2</sup> CM, *Il manco male*, vol. II, p. 244.

<sup>3</sup> CM, IV, 18, *Donna Perla*.

<sup>4</sup> CM, IV, 311, *Ai daminn Imbonaa. Recitaa in l'Accademia sora i Caregadur*.

El ti e el vu, el messee del temp antigh,  
Quand cont el cœur in man se saludavem,  
Adess s'hin barattaa con cert vessigh  
Che prima de sti viset no i usavem.<sup>1</sup>

Questi tre poeti sono notevoli predecessori del Parini, che amplia ed infonde nuovo vigore artistico e morale all'opera loro.

Il Porta poté ricordarsi anche dell'autore del «Giorno» e del Passeroni, che in quell'interminabile chiacchierata ora arguta ora scipita che è «Il Cicerone» aveva punto anche le dame impettite e sprezzanti (ed. cit., IX, 95). Il Parini aveva dipinto non solo la giovine sposa capricciosamente altera, ma anche, sebbene di sfuggita, la «matrona», gonfia e vuota come quelle del Porta, in atteggiamento grave, tormentata da un dubbio terribile: Come disporre i giocatori al tavoliere? (*La Notte*, vv. 547 sgg.). Il pensiero dominante del «Giorno» è quello stesso che avrà poi il Porta: la nobiltà si tiene per una razza di semidei. Quindi versi come questi: «Signore, al ciel non è più cara cosa Di tua salute» (*Il Mattino*, vv. 988-989);

... guardati, o signor, guardati, oh Dio!  
Dal tossico mortal che fuor esala  
Dai volumi famosi, . . . . .  
. . . . . Udrai da quelli,  
Che ciascun de' mortali all'altro è pari

(*Il Mezzogiorno*, vv. 993-1001).

Non altrimenti la pensano i nobili satireggiati dal Balestrieri che, pure affermando che i più son buoni, osserva di certuni: «Guaja se n'hin lodaa, stimaa, incensaa, Comè se fussen tanc divinitaa!» A quei tempi anzi correva a questo proposito, come ci avverte lo stesso poeta, questo proverbio: «Aria e vent, o madonna Violanta».<sup>2</sup> Si tratta dunque d'un motivo di satira che, almeno in Milano, era di dominio comune fin dai tempi del Passeroni<sup>3</sup> e non rimase del tutto estraneo nemmeno alla poesia popolare.<sup>4</sup>

Fuori della Lombardia il Dotti punge fuggevolmente quella classe dicendo, riguardo all'onore, che «i nobili privati Lo nudriscono di boria»;<sup>5</sup>

<sup>1</sup> CM, IV, 317, str. 4, *Recitaa in l'Accademia sora i Zerimoni*.

<sup>2</sup> CM, V, 168, *Per on' Accademia sora l'Aria*. Cfr. BOSINADA, *Dove s'intend con ragion ver, Che l'è on bel titol el Messer*, Pavia-Milano, Carlo Giuseppe Ghislandi, s. d.; in *Bosinad*, Ambr. S. B. U. IV. 68.

<sup>3</sup> V. per questo *Il Cicerone*, ediz. 1770, tomo III, c. XII, str. 54.

<sup>4</sup> Vi ho già accennato nel capitolo *Il mondo clericale* ecc.; ora posso aggiungere che qualche cosa della nobile tronfia c'è in *L'è on Dialog insci alla bona Tra la Serva e la Padrona*, stamp. Pulini, s. d. (Br. 12). V. pure per la rappresentazione del mondo nobiliare, *Botta, e risposta tra' la Siora Squintia* cit.: questa dama che mangia male per mantenersi il «Domeneghin», può avvicinarsi alle dame spiantate di cui si parla nel frammento esaminato in *Donna Fabia*, ecc., § II. Ad uno spiantato pieno di vento si riferisce pure la *Nova Bosinada Tra El lustrissem, El Bernard*, Pavia, Gio. Porro, s. d.; Ambr. S. B. U. IV. 68.

<sup>5</sup> *Satire*, la 2<sup>a</sup>, str. 3<sup>a</sup>, in I, 36.

l'Alfieri, nobile, comincia la sua satira «I Grandi» affermando: «Vano è il vanto degli Avi», e dice i nobili «insolenti col popolo» e «vili coi tiranni»;<sup>1</sup> il Goldoni si ride ne «Le femmine puntigliose», nel «Cavaliere e la dama», ecc.<sup>2</sup> della pretensiosità dei nobili, prendendo di mira specialmente le donne.

Meno diretta ispirazione poté trarre il Porta da un'altra corrente di satira contro i nobili, non sempre distinta dalla già accennata: quella la quale, più che contro la loro vana superbia, move contro la loro vita gala e frivola. Ricordo solo Antonio Lamberti, autore della «Lettera a Nina» e de «Le quattro stagioni campestri e cittadine» (CV, I, 62-67; III, 13-96), dov'è satireggiata la nobiltà lussuosa e indifferente alle miserie del popolo; e Angelo Maria Barbaro (CV, XI, 29-30, ecc.). Del resto non giova insistere nell'additare antecedenti particolari, poichè nella satira come nella commedia e anche nella vita del settecento il disprezzo per la nobiltà è diffusissimo.<sup>3</sup>

Dunque in Italia, e specialmente in Milano, dal Maggi al Porta la satira alla nobiltà prima spagnoleggiante, poi gallicizzante ed austriacante è una tradizione ininterrotta. Il Porta fonde nella sua rappresentazione parecchi elementi di satirici anteriori, li perfeziona, li adatta alla realtà de' suoi tempi e, superando tutti, ne compone due capolavori. La sua somiglianza col Maggi, col Parini, ecc. è somiglianza d'insieme e di motivo fondamentale, più che di particolari: quindi il confronto co' suoi antecedenti non diminuisce il suo merito. Quello stesso linguaggio altezoso che era già stato abilmente riprodotto dal Maggi, il Porta non lo deve più a questo poeta che all'osservazione de la realtà.<sup>4</sup> La trasformazione subita dalle fonti letterarie nell'opera del Porta è quella stessa che vi subì la realtà: noi ingiustamente facciamo un po' di colpa d'aver trasformata la materia d'un altro autore a quel medesimo artista a cui non facciam colpa d'aver trasformata la realtà, che non è neppur essa materia sua.

<sup>1</sup> *Opere*, IV, 50; e X, 161, *Della Tirannide*.

<sup>2</sup> V. quel che ne dicono, con qualche esagerazione, LUIGI FALCHI nel cap. IX degli *Intendimenti sociali di Carlo Goldoni* (Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1907) e GIOACHINO BROGNOLIGO nei cap. I e II di *Nel teatro di Carlo Goldoni* (Napoli, Tommaso Pironti, 1907).

<sup>3</sup> Vedine la dimostrazione in EMILIO BERTANA, *Studi pariniani*, Spezia, Francesco Zappa, 1893, pp. 34-44.

<sup>4</sup> Infatti fu già notato che un tempo quel linguaggio doveva esser molto diffuso nell'alta società milanese (PIO RAJNA, *Il dialetto milanese*, in *Milano 1881*, Giuseppe Ottino, 1881, p. 33). E probabilmente durò anche dopo il Porta, poichè non dev'esser solo d'imitazione portiana quello che si trova dopo di lui.

# Sciocchi e vili.

## I.

Il Porta satireggiò non solo le dame, ma anche i nobili. Disprezzò i titolati oziosi, ignoranti e corteggiati, come quel « marchesonon » il quale vegetava tra gli agi, beatamente grasso e sciocco, ed aveva probabilmente offeso il poeta, che si vendicò con un sonetto terribile non solo per quel marchese (P, 124); disprezzò i ricchi — e potremmo anche dire i nobili — poltroni, che deridono chi si rovina per la virtù (P, 119, vv. 7-8); disprezzò i nobili farabutti ed ignoranti, cui il lustro della contea o del marchesato faceva riveriti dal volgo e stupidamente venerati e protetti dal governo, e lanciò contro uno di costoro due di que' suoi sonetti nei quali l'insulto è reso artistico dalla serrata logicità con cui è scagliato ed efficace dall'accorta ironia colla quale il poeta riesce a celare la propria collera (C, 199; B, 380-381); disprezzò, infine, i nobili vigliacchi e lustrapredelle, che conciliavano la bigotteria colla disonestà della vita e avevano la cervice esercitata a piegarsi dinanzi ai nuovi padroni.

## II.

Uno di costoro è ritratto in un sonetto caudato (B, 215-217) e avvilto al punto da esser disprezzato dalla stessa persona a cui si prosterne. Costui fa una lunga esortazione all'arciduca Giovanni perchè visiti le belle chiese di Milano, cercando così di secondare i sentimenti dell'Austria che avrebbe restaurato in quella città la bacchettoneria insieme col governo tedesco, in nome del quale l'arciduca era venuto, festeggiatissimo,<sup>1</sup> per ricevere il giuramento di fedeltà. Il Porta canzona la sua unzione premurosa, il suo sforzo di riuscire il più possibile religioso: sforzo miserando perchè, non avendo sentimento religioso, riesce solo ad un'ipocrita bigotteria. Dopo avere enumerato le chiese, l'umile nobile osserva pieno di compunzione: « On bon cristian El gha de slargà el cœur, de sentiss omm. » Evidente caricatura, nella quale è il nocciolo della satira di questo sonetto ed è ritratta in un lampo quell'anima piaggiatrice. Nel compiacersi delle proprie parole il nobile, interpretando il silenzio dell'arciduca come un segno di approvazione e d'ammirazione — lo si sente nel crescendo del suo entusiasmo —, si esalta sempre più:

<sup>1</sup> V. MILAN IN FESTA *Per l'ariv de S. A. I e R. L'Arciduca Giovan*, Milan, Tamburin, s. d.; VERS MILANES *Sulla gran giornada Del 4 Giugn 1815 Destinada a rezeff el giurament ecc.*, Milan, Tamburin, s. d.: in *Ambr. Misc. S. N. C. VII. 13.*

Hin quist, Altezza, i oggett de conservà;  
Quist fan l'onor, la gloria del paes:  
Ch'el ne scriva on rapport come ghe va.

Il tono del secondo verso s'inalza su quello del primo, quello del terzo su quello del secondo. Poi, credendo che i suoi consigli facciano breccia, con perfida furbizie, dopo aver preparato il terreno con queste esortazioni generali, passa, più reazionario del governo — come ogni cortigiano —, a consigli più pratici e che gli premon di più: mette in mala luce i suoi avversari politici:

Ma ch'el sara l'oreggia a certa gent  
Che vœuren come a di filosofà  
Per drizz e stort su tucc i argoment.

Ecco il reativo. In quel « come a di » c'è anche l'ignorante; così parla un uomo del popolo che discorre di cose che conosce solo per sentito a dire. Poi insinua che quel filosofare è solo un'arte per abbattere la religione. Il discorso è pensato da un artista dell'insinuazione untuosa. Ma qui improvvisamente l'arciduca che lo aveva illuso col suo silenzio, rompe — sdegnato egli stesso di tanto bassa cortigianeria —:

Tâs, tocco de mincion,  
El prenzip el respond, el tò mestee  
L'è de fà el nobil, e boffamm dedree.

Si pensi con quale rapidità quest'immagine succeda al quadro che senza tocchi descrittivi, ma col semplice discorso del nobile, il Porta ci aveva posto dinanzi agli occhi. Questo sonetto ha lo stesso valor rappresentativo di due caricature messe l'una accanto all'altra: il nobile in atteggiamento untuoso con sul volto l'espressione dell'intima soddisfazione che gli procura l'essere ascoltato così a lungo dall'arciduca, e il nobile... in quell'altra posizione. Nella chiusa il poeta si sostituisce all'arciduca, al quale presta la sua rude volgarità popolare di linguaggio: ma questo, anziché un difetto, è il pregio maggiore di quei venti versi, perchè rivela l'intento satirico col minimo mezzo possibile, con una lieve esagerazione del tono col quale potrebb'esser fatta in realtà la risposta.

L'idea informatrice di questo sonetto è quella stessa di una delle sestine che il Balestrieri scrisse « Per on' Accademia sora l'Aria » (CM, V, 170, str. 4<sup>a</sup>); ma quel che in lui è osservazione, nel Porta è rappresentazione. Al Balestrieri si può pure accostare il nostro poeta per la satira ai nobili ricchi ed ignoranti: ma alla satira del Porta dà particolare vivezza, oltre la superiorità del suo ingegno, il motivo personale. All'Alfieri si può avvicinare pel biasimo alla nobiltà vile ed infatuata delle ricchezze, quando si pensi a questi versi che l'Astigliano rivolse ai « Grandi »:

<sup>1</sup> V. del BALESTRIERI in CM, V, 210, str. 3-4, *Per on' Accademia sora la Vanagloria.*

Se al Sir parlate: O Maestà, sovrana  
Sola del mio pensier, lascia ch'io goda  
Tua sacra vista che ogui guaio m'appiana.  
Se a noi parlate: Oh, chi se' tu? Qual loda  
È la tua? dal mio Re cosa pretendi?  
Hai tu borsa? null'uom qui nudo approda. —<sup>1</sup>

Notiamo infine che l'idea pariniana di tutta la satira del Porta contro i nobili si continuava ancora ai tempi del nostro poeta.<sup>2</sup>

### III.

Ma il Porta non dispregiò tutti i nobili, benchè tante volte, anche in parecchi frammenti inediti (SM), si sia scagliato contro la loro altezzosità e contro la loro ignoranza. Egli fu con questa classe imparziale come coi preti, di cui ritrasse sia le virtù che i vizi. Parecchi sono i nobili trattati con deferenza da lui. Cantò le nozze del principe don Carlo Pietrasanta<sup>3</sup> sia pure senza lodarlo e con poca arte, con una disinvoltura spiritosa non del tutto naturale mista con un lirismo che sa di dolce stil nuovo irrancidito; cantò insieme col Grossi le nozze del conte Gabriele Verri lodandolo a ragione come degno della sua gloriosa famiglia<sup>4</sup>; riconobbe ai Litta quella nobiltà di condotta, senza la quale per lui i titoli non valevan nulla.<sup>5</sup> La nobiltà aveva tradizioni splendide e buoni rappresentanti, e il Porta, satireggiandone la parte oziosa e vana, non intendeva condannarla tutta. Contro di lei egli si moveva spinto dalle idee democratiche già largamente diffuse a' suoi tempi; sicchè la novità della sua satira contro la nobiltà, come di quella contro il clero, in generale non consiste nel motivo, ma nell'arte con cui esso è sviluppato. Tutta la satira anticlericale ed antinobiliare del Porta era già in queste parole del Foscolo: «L'Italia ha preti e frati; non già sacerdoti»; «L'Italia ha de' titolati quanti ne vuoi; ma non ha propriamente patrizj»;<sup>6</sup> ma nel secolo XIX nessun poeta prima del Belli fu così costante, così largo e così valente satirico come il Porta. Non fu quasi mai originale nei temi; ma in un poeta sa-

<sup>1</sup> Opere, IV, 50, vv. 16-21.

<sup>2</sup> V. p. es. il *Conciliatore*, n. 104, p. 422: «Volete che io vada a Parigi, ecc.»

<sup>3</sup> Per le faustissime nozze del Principe Carlo Pietrasanta Reitano Colla signora Contessa Fulvia Verri Celebrate Gli 11 febbraio 1815, Milano, da Cesare Orena nella stamperia Malatesta; raccolta fatta da CESARE CAPORALI; p. 15.

<sup>4</sup> *Sestina Per el matrimoni del sur Cont Don Gabriell Verr Con la sura Contessina Donna Giustina Borromea Di G. e P.*, Milan, Vicenz Ferrari, 1819.

<sup>5</sup> La nascita Del primm mas'e Del Cont Pompee Litta Nevod Dell'eccellentissim Sur Duca. Vision. C. P.; in *Applausi poetici All'eccellentissima famiglia Litta Visconti Arese Nella faustissima occasione Del neonato primogenito Antonio Marco Alfonso*, Milano, Giulio Ferrario, 1819, pp. 17-26.

<sup>6</sup> Le ultime lettere di Jacopo Ortis, in *Opere*, I, 41, 17 marzo.

tirico importa più l'efficacia che l'originalità dell'argomento. Quest'ultima, anzi, non può quasi mai essere assoluta, perchè è ben difficile che, studiando la società fra cui visse un poeta satirico, non si veda più o meno diffuso quel biasimo al quale egli solo ha saputo dare importanza con la forza dell'arte. Pensiamo ai tempi nostri: nulla è risparmiato dall'ironia, ma un grande poeta satirico non c'è. Si dovrà dire perciò che noi non abbiamo criticato la vita contemporanea? I moralisti che non sono anche artisti, muoiono, a meno che non si facciano apostoli di una morale nuova: i moralisti che sono anche artisti, vivono, per quanto ovvia sia l'idea che hanno propugnata. Il Porta è fra questi.

---

PARTE QUINTA.

IL GOVERNO

---

I.

Lo studio della poesia politica del Porta, quantunque essa in genere non abbia molto valore, sarà tuttavia utile per farci conoscer meglio l'animo del poeta e per gettare ancora un po' di luce sulla sua satira anticlericale e antinobiliare.

Quali furono le sue idee politiche? L'unico modo per veder chiaro nella non semplice questione è seguire in ordine cronologico le manifestazioni politiche del Porta confrontandole colle opinioni professate ai suoi tempi.

La prima testimonianza che noi abbiamo si riferisce al 28 aprile del 1799, quando il Suwaroff, essendo Napoleone impegnato nella campagna d'Egitto, entrò in Milano ricevuto dall'arcivescovo Filippo Visconti che lo andò a complimentare al campo, lo abbracciò nel duomo e il 3 maggio mandò fuori una pastorale dove manifestò la sua soddisfazione per la buona accoglienza fatta dal popolo ai nuovi dominatori.<sup>1</sup> Allora il Porta scrisse pochi versi<sup>2</sup> efficacemente volgari contro quell'«eretegh moscovitta» e quindi anche contro gli Austriaci che eran con lui. In quel tempo, dunque, egli era favorevole ai Francesi. La repubblica cisalpina s'era stabilita quando le idee che avevan portato alla rivoluzione francese s'eran già diffuse in Milano e avevan trovato il consenso di spiriti colti e di poeti popolari;<sup>3</sup> ma dopo l'entusiasmo del primo momento s'era

---

<sup>1</sup> V. Ambr. S. C. V. I. 8, vol. miscellaneo intitolato *Compendio Della Storia Patria Della Repubblica Cisalpina*, tomo VIII, n. 2 (foglietto ms.) e n. 4 (Pastorale).

<sup>2</sup> *Sant'Ambrèus*, C, 545-547.

<sup>3</sup> Moltissime sono le *bosinade* e le poesie gallofile di questo tempo: v. p. es. *Lodi alla nazione francese*, FRANCESCO NAVA, Milan, Sirtori, 1796 (SV, 45); *Nava*

cominciato a sentire il peso di quella dominazione, specialmente per l'esosità delle tasse. Dal '98 alla fine del '99 il Porta rimase a Venezia (B, X sgg.); quindi si comprende come si sdegnasse con quell'arcivescovo che aveva ricevuto il Suwaroff. Invece allora in Milano molti passavano all'Austria e il 29 aprile si celebrava per la venuta degli Austriaci uno di quei *Te Deum* da Girella, ai quali i Milanesi avevan già cominciato ad abituarsi;<sup>1</sup> il popolo applaudiva; «una Società di dame» — certo lieta che l'Imperatore nel suo proclama promettesse di restaurar la religione — faceva una colletta per regalar gli ufficiali liberatori;<sup>2</sup> la poesia inneggiava alla nuova dominatrice e malediceva alla vecchia<sup>3</sup> — di cui non voleva nemmeno più sopportare le mode,<sup>4</sup> ultimo avanzo d'una gallofilia iperbolica<sup>5</sup> —; il Parini — innovatore ma non rivoluzionario — scriveva, pregato, pel ritorno degli antichi padroni il suo ultimo sonetto;<sup>6</sup> e della repubblica cisalpina si redigevano i soliti testamenti.<sup>7</sup> Il Porta con i suoi versi dava prova d'una certa costanza politica, dovuta non so se a simpatia per i Francesi che, come disse lo Stendhal, avevano scossa la Lombardia da una noia centenaria,<sup>8</sup> o allo sdegno per la troppo facile resa, o al sospetto che il nuovo governo austriaco diventasse reazionario e peggiore di quello antecedente all'occupazione francese. Certo a questa simpatia per la Francia dovettero contribuire anche ragioni più ideali che pratiche, più l'amore per la democrazia e per l'anticlericalismo francesi che l'ammirazione per la condotta dei nuovi dominatori nella repubblica cisalpina. È da notare però che nel «Sant'Ambroeus» non ci sono accenni diretti agli Austriaci.

*bosinada Fada sulla festa del Giardin Pubblic el dì 5. L'ni 1796 (ivi); Innalzandosi l'albero della libertà, ecc. GEROLAMO COSTA, 1797 (ivi); dello stesso, Dialogo tra Merlino milanese, e Zanetto veneziano, ecc., s. d. (ivi).*

<sup>1</sup> Se ne veda l'enumerazione molto significativa in *Conferenze di storia milanese*, Milano, f.lli Bocca, 1897: FRANCESCO BERTOLINI, *La repubblica cisalpina ed il regno italico*, pp. 519-522.

<sup>2</sup> V. S. C. V. I. 8, n. 1 (Proclama) e p. 9 ms.

<sup>3</sup> V. p. es. *Canzonetta sopra la gloriosa venuta in Milano delle Armate Austro-Russe nel 28 aprile 1799*, Milano, Francesco Pogliani e Comp., Ambr. S. B. V. IV-74. *Bosinada intitolada* cit. *Già che Pavia è liberada Canti ona noeva Bosinada, Sora tutt quell ch'è suzeduu Dacchè i Frances in chi regnuu*, ecc. s. d.; Ambr. cit. CARLO PELLEGRINI, *Bosinada De già che 'l Bosin pò respirà... Su la Repubblica Cisalpina Presa da morte repentina*, ecc., Milan, s. d.; SC. BOSINADA CREMONESA *Per i Lader Giacoben Dell'Italia, e i so confen*, Cremona, s. d.; L. NEUVA BOSINADA, *Che mai nessun a l'han cantada*, Lod, Pallavicini, s. d.; L. Notevole il cit. *El Diavol coi pee dedree* che è una specie di cronaca rimata degli anni 1796-99.

<sup>4</sup> V. NEUVA BOSINADA *intitolada Ultem avvis che dà el Bosin A chi va vestii de Giacobin*, ecc. 1799 (luglio); SV, 46.

<sup>5</sup> V. Sentii LA NEUVA BOSINADA *Che descrif* cit., p. 8.

<sup>6</sup> Vedilo a p. 57 dell'ediz. NATALI cit.

<sup>7</sup> RC, p. 249, ne cita uno. Parecchi se ne trovano nella *Miscellanea sulla Repubblica Francese e Cisalpina* (Ambr. S. C. V. III. 8) che contiene altri testamenti politici. Questo del testamento è un motivo popolare diffuso nella poesia milanese ancora nel 7-800. Ne parlerò in un altro lavoro.

<sup>8</sup> *La Chartreuse de Parme*, Michel Lévy frères, 1800, p. 10.

## II.

Alla fine del 1799 il Porta ritornava in Milano; la sera del 2 giugno 1800 vi rientrava Napoleone, e ben presto il Porta perdeva il suo impiego all'intendenza generale delle finanze della Lombardia per esservi stato nominato con decreto austriaco.<sup>1</sup> Gravi imposizioni di guerra, accrescimenti di tasse, angerie, tendenze illiberali mostrarono che anche quello francese era un governo di padroni.<sup>2</sup> Se n'accorse Edoardo Calvo che rappresentò sotto forma di favola i Francesi che avevan cacciati gli Austriaci promettendo grandi cose, per sostituire una tirannia nuova alla vecchia;<sup>3</sup> e se n'accorse il Porta che fu indotto dalla burbanza d'un mercante rimpannucchiato a riflettere su la tanto decantata democrazia<sup>4</sup> con pensiero che, espresso dalla poesia popolare milanese già prima della venuta dei Francesi,<sup>5</sup> si diffuse poi largamente nelle *bosinade* che si riferiscono alla loro dominazione.<sup>6</sup> Il Porta satireggiò il despotismo francese anche mandando fuori per la mancata ed ansiosamente attesa<sup>7</sup> eclissi dell'11 febbraio 1804 un sonetto (B, 189-190) notevole, non solo per la frase sostenuta che contrasta comicamente col soggetto tutt'altro che grave e per la regolare successione d'un verso milanese ad uno italiano che rende ancor più visibile quel contrasto, ma anche e specialmente per la doppia satira che contiene, contro il popolo umile troppo abituato a credere nell'onnipotenza del Bonaparte e ad ubbidirgli, e contro la prepotenza del governo napoleonico. Questo sonetto è una di quelle iperboli geniali che fanno della satira un'arma invincibile. Con una sola trovata sono atterrati dal ridicolo servi e padrone. Così il Porta traeva inaspet-

<sup>1</sup> B, XXI-XXII: attingo sempre qui per la vita del Porta.

<sup>2</sup> V. PERTUSATI, specialmente p. XIV, str. 3; pp. 19, 102, 104.

<sup>3</sup> *Poesie piemontesi* di EDOARDO CALVO, Torino, libreria antiquaria patristica, 1901, pp. 30-32, *Tj Scalaeron e j' Avije*.

<sup>4</sup> V. il frammento *Parice penser bislacch d'on Meneghin Republican* a pp. 23-24 dell'opuscolo di GAETANO CRESPI, *Il patriottismo di Carlo Porta*, Milano, Paolo Carrara, 1908. Il CASINI vedeva nella prima strofe di questo frammento qualche somiglianza coll'atteggiamento dell'Alfieri gallofobo (*Rivista critica della letteratura italiana*, dic. 1881, n. 6, p. 167, recensione a B).

<sup>5</sup> V. Sentii LA NEUVA BOSINADA, cit., e *Bosinada su i Frances, Che fan di tutt el Paès*, Milan, Luvis Veladin [ms. 1793, CARPANI], p. 30; SV, 45.

<sup>6</sup> V. Sentii *la noeva Bosinada, Che le fresca e domà fada, E l'argoment i me car scior L'è sui Salvadech e i Cacciador* (s. d.; Ambr. S. B. U. IV. 74): trasparente allegoria contro l'albero della libertà. Si potrebbero citare quasi tutte le *bosinade* misogalliche. Una curiosa canzonatura è il sonetto, forse inedito, «D'averlo nella densa oscurità» che si trova a p. 2° del ms. *Sonetti diversi MDCCCXV* unito alla raccolta S. L. E. VI. 35.

<sup>7</sup> V. NEUVA BOSINADA *Che deping quella giornada Dell'Eccliss tant singolar ecc.*, Milano, 1804; Br. 13.

tatamente materia di satira da un fatto del quale altri poeti si servivano per le solite scipitezze d'occasione.<sup>1</sup>

Egli s'era accorto omai che il liberalismo del governo francese era stato un sogno, e malediceva quindi a ragione i nuovi padroni: si ripeteva in lui quel che già era accaduto al Foscolo, al Pindemonte, ecc. Le vie di Milano erano infestate da malfattori e le soldatesche, invece di provvedere alla quiete pubblica, aiutavano spesso i furti e le aggressioni,<sup>2</sup> mangiavano, bevevano e amoreggiavano a spese dei Milanesi. Quindi il Porta osservava incidentalmente nella versione del secondo canto dell'Inferno, che i Francesi avean rovinato parecchie nazioni per renderle indipendenti, cambiavano continuamente costituzione e mettevano ogni cosa sossopra in un momento (G, I, 193, str. 2).

Egli si rise anche, con molta finezza, del blocco continentale fingendo di canzonar gli Inglesi ed in realtà satireggiando il folle decreto del Bonaparte come un capriccio bambinesco<sup>3</sup> ch'egli tentava invano d'imporre colla vigilanza delle spie. La chiusa del sonetto mostra ironicamente quanto volentieri egli fosse ubbidito. Qui il poeta interpreta un po' anche il sentimento del popolo che parte rideva e parte fremeva (MN, 311-312). Si noti che il 1804 il Porta era diventato impiegato francese; dunque i suoi versi sono prova d'indipendenza di giudizio.

### III.

Tuttavia, nonostante queste satire, egli continuava a preferire il dominio francese all'austriaco. Infatti, dopo la sconfitta del vicerè Eugenio a Sacile, egli non fu nè con quelli che spargevan la voce d'una vicina catastrofe nè cogli insorti spalleggiati da l'Austria, anzi, succedute le vittorie di Napoleone (aprile-maggio 1809), se ne rallegrò con un sonetto caudato (C, 554-555) nel quale, con lo stesso atteggiamento che assunse per un fatto poco posteriore Giuseppe Bernardoni,<sup>4</sup> si rise di quelli che a le prime notizie della fortuna austriaca avevan già pensato con gioia alla restaurazione del vecchio regime ed alla fuga dei Francesi e dei giacobini. Poco dopo espresse più lungamente la sua gioia per le vittorie

<sup>1</sup> V. DE CASTRO, *Milano durante la dominazione napoleonica, giusta le poesie le caricature ed altre testimonianze dei tempi*, Milano, f.lli Dumolard, 1880, pp. 165-166. Sigla MN.

<sup>2</sup> V. FRANCESCO CUSANI, *Storia di Milano dall'origine a' nostri giorni*, Milano, Francesco Albertari, vol. IV (1867), pp. 38-41.

<sup>3</sup> P, 127, son. I: v. particolarmente la str. 2.

<sup>4</sup> V. DIALEGH SORA *El spar del cannon del dì 14 Luj. 1809*, Milan (Ambr. S. B. U. VII. 39): rappresenta con vivacità la rabbia d'una conservatrice che ha sperato invano la rovina di Napoleone.

francesi in un brindisi<sup>1</sup> di poco valore artistico anch'esso come quel sonetto, ma notevole per l'ammirazione che il Porta dimostra al Beauharnais e specialmente al Bonaparte, e pel disprezzo con cui parla degli Austriaci, dei quali paragona efficacemente le speranze concepite per le prime vittorie all'audacia dei topi quando il gatto sembra non badare a loro.

La stessa condotta mantenne quando Napoleone sposò Maria Luisa. Allora qualcuno compianse la donna che il Bonaparte ripudiava per l'arciduchessa d'Austria, ma i più inneggiarono al nuovo matrimonio (MN, 297); e il Porta si fece loro interprete col « Brindes de Meneghin all'ostaria ».<sup>2</sup> La sua protesta d'aver cantato per ammirazione sentita e colla speranza che quel matrimonio valesse a raffermar la pace (B, 438), sembra sincera, tanto più se si considera che in quel brindisi manca affatto la rigidità complimentosa.<sup>3</sup> Anche qui egli è coerente con sè stesso: è però da notare che l'allusione al blocco continentale (pp. 12-13) non pare conciliabile con quel che ne scrisse nel sonetto già esaminato. Questo brindisi merita d'esser brevemente studiato anche sotto il rispetto artistico. Il ritmo ha parecchio della libera scioltezza ditirambica. I sentimenti e le parole son quasi sempre quelli d'un popolano allegro: anzi, l'idea principale, quella del matrimonio, è espressa con una vivacità singolare se si considera a quali alti personaggi si rivolga Meneghin. L'incompostezza delle idee; l'intrecciarsi delle une colle altre; lo scomparire e il tornar di quella da cui ha origine il brindisi; la colorazione speciale che dal vino prendono le immagini e le considerazioni politiche, in modo da riprodurre il monoideismo degli ubriachi, il quale ritorna nonostante le digressioni e fa sì che Meneghin dimentichi spesso il tema del suo brindisi; l'incoerenza tra l'affermazione che lo sposo della bella Maria Luisa non ha bisogno d'eccitarsi col vino, e l'offerta d'un sorso di Gattinara, « on bon pader de mas'ciott »; la tenerezza colla quale Meneghin si rivolge al vino come ad una persona: rendono bene l'esaltazione baccica nella quale egli deve trovarsi. Nelle sue frasi si vede anche il popolano ignorante: parla di vini cattivi, e pensa che se fosse re, li abolirebbe e forse i mercanti non venderebbero più vini misti: proprio quel che accade all'uomo incolto il quale, se avesse il bastone del comando, introdurrebbe subito una riforma nell'unico campo ch'egli conosce, il quale è — naturalmente — il più importante. Ma non sempre è Meneghin che parla: che sapeva egli di Pegaso e del fonte Ippocrène? (4, str. 1). Inoltre certi trapassi dalle lodi del vino a quelle degli sposi hanno qualche cosa di forzato e di letterario. Nell'insieme questo brin-

<sup>1</sup> *Brindes per on disnà alla cassina di pomm el dì 14 Mag 1809*, s. d. L'ho visto in S. L. E. VI. 35.

<sup>2</sup> Milan, G. G. Destefanis, 1810.

<sup>3</sup> In un solo punto la menzogna è certa: là dove il Porta dimentica il fine politico di quel matrimonio e dice: « Quanto sia peù ai virtù De sta bella Arciduchessa, Quand s'è ditt, Napoleon L'ha sciarnida foeura lù, La dev'ess la virtù istessa ».

disi non è fra le cose migliori del Porta: ha una certa vivezza di movimento, ma è più notevole politicamente che artisticamente.

Presto il desiderio di Meneghin fu appagato: il 20 marzo 1811 nacque il re di Roma. Allora il Porta si ricordò d'aver augurata quella nascita e la celebrò con un sonetto (C, 612) in cui le quartine non dicono nulla e le terzine stanno fra il concettino e la freddura. Anche questa volta il Porta si confondeva con la folla plaudente<sup>1</sup> e festante,<sup>2</sup> fra la quale si perdeva la voce di Iacopo Sanvitale che si permetteva di dubitar delle d'un virtù neonato (MN, 301-304).

Le ragioni per le quali il Porta era favorevole a Napoleone dovevano essere, oltre quelle già dette, il fascino delle sue imprese militari — ne vedremo sotto una prova — e la sua politica anticlericale. A quest'ultima appunto si collegano il sonetto « La mia povera nonna » e « Meneghin birœu di ex-monegh ».

#### IV.

Non è però a dire che l'ammirazione del Porta per Napoleone fosse incondizionata. Abbiain già veduto che cosa pensasse del blocco; vediamo ora come giudicasse le sue guerre. Ammirava l'abilità colla quale le conduceva, ma s'addolorava per le stragi che ne seguivano. Si osservi infatti la chiusa del sonetto « Me cugnaa el Giromin » (P, 121): — È strano che i fratelli di questo soldato che sta per partire si disperino tanto:

Massem che fœura de sto stat che chi  
No ghe n'è vun pu spicc al temp present  
Per fagh schivà l'incomed del sparti. —

Quest'apparente cinismo nasconde una terribile satira alle guerre napoleoniche. È probabile anzi che questo sonetto sia della fine del 1811, e allora sarebbe la più efficace condanna fatta da un poeta italiano della guerra di Russia che si stava preparando.<sup>3</sup> Il bonapartismo del Porta era scosso. Infatti il sonetto per la nascita del re di Roma è l'ultimo che troviamo veramente favorevole a Napoleone. I versi in occasione del Te

<sup>1</sup> V. *Milano durante il primo regno d'Italia. Curiosità storiche raccolte da Lodovico Como*, Strenna a beneficio del pio istituto dei rachitici in Milano, Pietro Agnelli, 1903-1904, pp. 267 sgg. Si posson trovar registrate parecchie poesie per quell'occasione nel *Poligrafo* del 1811: v'è persino annunziato un sermone pronunziato dal rabbino di Alessandria nel tempio israelitico (n. XVI, p. 256).

<sup>2</sup> V. la descrizione delle feste di Milano nei *Versi milanesi per la fausta occasione che festeggiassi nella Città di Milano la nascita ecc.*, Milano, Tamburini, s. d.; SU, 60.

<sup>3</sup> V. per qualche verseggiatore che scrisse di quella campagna, Novati, *op. cit.*, *Un poeta dimenticato*, pp. 169 sgg., e Guido Moxi, *La leggenda napoleonica nella letteratura italiana*, Firenze, Nuova Rassegna Editrice, 1908, pp. 29-30.

*Deum* cantato per le sue vittorie di Russia (B, 209-210) non han lodi per lui, ma vituperi contro i preti che inneggiano mentre in cuor loro maledicono l'imperatore anticlericale. Il componimento si chiude con questa scusa: « Se sa che dal pù al men la servitù Già l'è tutta canaja bozzaronna ». Il Porta scrivendo quei versi doveva pensare che omai in fondo eran tutti servi di Napoleone. Anche lo urtava lo *chauvinisme* dei Francesi, a tal punto che scagliò contro uno, o, più probabilmente, due di costoro due sonetti, entrambi di data incerta, ma senza dubbio non anteriori al 1811:<sup>1</sup> in essi si mostra stanco dei Francesi che vivono in Milano sfruttando questa città e dicendone corna, e li invita abbastanza apertamente ad andarsene. I Francesi, già in uggia al Baretti pel loro *chauvinisme*,<sup>2</sup> avevan portato in Italia una sfacciata e vuota ammirazione per la patria, sicchè contrapponevan continuamente col loro *chez-nous* i costumi di Francia a quelli italiani. Nel primo sonetto il Porta ricorda irosamente quell'intercalare, che in qualche parte d'Italia doveva esser diventato proverbiale; tanto che ancora il 29 ottobre 1818 s'inseriva nel « Conciliatore » (p. 67) una lettera cosparsa di *chez-nous* usati collo stesso significato col quale lo adoperavano i Francesi. Quei due sonetti sono fra i migliori componimenti ingiuriosi del Porta. Il primo è molto denso: il poeta ride sferzando con una logica inoppugnabile che abbatte fin da principio lo sciocco disprezzo dei Francesi. Costoro son derisi col garbo di chi sa vituperar senza abbassarsi e col tono del vinto che si sente superiore al padrone. Il secondo sonetto è meno denso, poichè nelle quartine svolge la stessa idea dei primi quattro versi del sonetto antecedente; ma poi trae dalla stessa premessa una conclusione nuova, imaginosa e fortemente insultante, la quale dà a questo componimento un'unità maggiore del primo e lo renderebbe preferibile a questo se la strofe che lega la premessa alla conclusione fosse più spontanea. Questi sonetti sono, per l'amore vivissimo della patria milanese, per il buon senso popolano e per la potenza comica, fra le poche cose buone della poesia schiettamente politica del Porta.

In questo torno di tempo egli rifletteva anche sulla prepotenza dei Francesi che descrisse poi nelle disgrazie di Giovannin Bongee<sup>3</sup> e nel « Lament », sul quale dovette meditar già negli ultimi della dominazione francese (v. S, 6). Scelse tutti gli oppressori di Giovannin tra i Francesi per un fine politico. La storia di quel popolano è, senz'invettive e quasi senz'insulti, la più artistica e la più forte condanna che il Porta potesse far del governo francese, e insieme la rappresentazione delle misere condizioni del popolo milanese. Da una parte la reazione di Giovannin; dall'altra l'immoralità di funzionari bassi e alti: la violenza del

<sup>1</sup> P, 127, son. II; 120, son. II.

<sup>2</sup> V. nella *Raccolta di poesie satiriche cit.* il *Capitolo* a p. 201, vv. 7-12.

<sup>3</sup> La prima parte nella copia dell' Ambr. porta la data del 1812 (O. 226, parte sup., n. 50, facciata 5). Non so quanto possa valere la notizia data dallo STENDHAL, (*Rome, ecc.*, 67) che il Porta glie l'ha recitata il 25 novembre 1816.

tamburino e del pompiere, l'inaudita sfacciataggine del soldato di cavalleria, la lussuria volgare del lumaio, l'ingiustizia dell'ispettore, la disonestà dello sbirro che rappresenta forse i Francesi i quali, come si lagnava già il Pertusati (p. 93, str. 1), pretendevan dai Milanesi la riconoscenza per un benessere che non avevan loro dato. Quest'immoralità e quella reazione sono l'indice delle condizioni di Milano e del giudizio del Porta su dominatori e sudditi. Non tutti i persecutori di Giovannin sono francesi, ma tutti sono legati al governo francese: anche la guardia nazionale, così odiata dal popolo<sup>1</sup> per i suoi intrighi e le sue vessazioni. Meno caratteristicamente è rappresentata la Francia nel « Lament ». Anche qui sono i soldati francesi che amoreggiano colle Milanesi: ma qui voler vedere una satira in un fatto così naturale sarebbe una sottigliezza. La satira invece è contro la prepotenza di quel soldato che continua a frequentar la Tetton dopo essere stato sorpreso, ed una sera che Marchionn lo coglie di nuovo, alza la voce come se l'offeso fosse lui. Anche più furbo è il sergente maggiore che manda a la Tetton una lettera soldatesca, da mezzo ignorante, freddamente melodrammatica e con una sintassi ed una morfologia male in gambe; poi trova Marchionn ed ha la faccia tosta di mostrargli che quel biglietto è una burla. Le prepotenze continuano dopo che Marchionn è ammogliato: allora la satira è uguale a quella de le disgrazie di Giovannin. Bisogna però osservar che la satira della vita militare non è diretta solo contro i Francesi, poichè il sergente maggiore — se Marchionn riferisce fedelmente la sua lettera — non appare francese.

Lo stato di cose ritratto dal Porta nelle storie di Giovannin e di Marchionn è quello stesso del quale si lamenta il Pertusati: i padroni non posson più disporre delle loro stanze e dei loro letti;

El pesg de tutt' i pesg l'è a vedè in pèe  
Ona legion de serocc, de soregàtt,  
De baloss, che cobiaven sù i pajée,  
E vann' attorna armàa, fann'alt', e bass,  
Fàn, come s'usa a di, d'ogn'erba fass;  
.....  
Viset domeziliàr de noce' in cà  
De gent de drizz, di prim galant'ommòn,  
Per trà sott-sora archivi, e cantarà.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> V. BECATTINI, *Storia del memorabile triennale governo francese e sedicente ci-salpino nella Lombardia*, Milano, 1799, pp. 167-168; *Una guardia Nazionale Secondo i desiderj del popolo. — Dialogo fra un cittadino ed un artigiano che va per montare la guardia*, Milano, Nella stamperia, Contrada San Raffaele, s. d. (Ambr. S. B. I. VI. 20. 21). Della guardia nazionale il Porta si lagnò anche in un frammento (v. CRESPI, *Portiana*, VII, pp. 9-10). Ho già citato le *bosinade* su questo soggetto.

<sup>2</sup> V. la 1<sup>a</sup> str. di pp. 86, 95, 99.

Le donne, attratte dalla novità, dall'idea che la moda vien dalla Francia, e, come sempre, dalle divise, favoriscono i Francesi; e Milano si riempie di « becch content »: il marito, scrive uno dei più operosi « bosin » del tempo, « Se 'l voeur dormì con la miee, Besogna domandà licenza a lee »:<sup>3</sup> come Marchionn che dice della sua donna: « L'eva grazia a dormì de possè avella ».

L'odio del Porta contro la dominazione francese negli ultimi tempi crebbe tanto che egli accompagnò poi la loro ritirata con una maledizione. Il sonetto « Paracar che scappee » (B, 213-214) è una terribile testimonianza dell'esosità del governo francese<sup>4</sup> e dell'odio che essa e le guerre napoleoniche avevan destato in Italia. Dopo la ritirata dalla Russia il Bonaparte aveva chiesto nuovo danaro: tutti ne avevan dato, ma parecchi s'erano sfogati in epigrammi. Il 1813 era stato un anno di carestia, il 1814 era cominciato fra la miseria e le pubbliche declamazioni contro Napoleone (Cf, 43). Per la convenzione di Schiarino-Rizzinò (16 apr. 1814) le soldatesche francesi sgombrarono il regno italico. Il sonetto che scrisse allora il Porta interpretava vigorosamente il sentimento dei più.

Paracar che scappee de Lombardia,  
Se ve dan quaj moment de vardà indree,  
Dee on'oggiada e fee a ment con che legria  
Se festeggia sto voster san Michee:

il secondo verso è accanito. Tutto il sonetto è pieno di dolore e del senso della terribile condizione in cui erano i Milanesi che gioivano perchè ad un dominio pessimo ne succedeva uno cattivo. La descrizione delle angosce dei Francesi procede con un crescendo che prepara la chiusa tristemente comica. Quello che sarebbe ironia in un caso consueto — lasciare al condannato la scelta del boia — qui diventa dolorosa ma sempre comica verità. Il disagio economico, la poca sicurezza pubblica e soprattutto le incessanti requisizioni, tanto lamentate dai *bosin*,<sup>4</sup> erano le

<sup>3</sup> Così il cittadino PELLEGRINI in *Nuova Bosinaa Per descascià la rabbia quand si quech. Leggi sta Bosinaa, che l'è sora i Becch.* (s. d.; L). Della gallofilia femminile sono testimonianza le molte *bosinade* sulle mode e specialmente la *Nuova Bosinada Tri di' fa' stada inventada Sora i Donn del temp passaa Di gran avanz che aveven faa*, ecc. (s. d.; L).

<sup>4</sup> Vedine un'attestazione contemporanea ne *La rivoluzione di Milano dell'aprile 1814: relazioni storiche* di LEOPOLDO ARMAROLI e CARLO VERRI senatori del Regno italico, a cura di TOMMASO CASINI, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1897, p. 7.

<sup>5</sup> V. tutte le *bosinade* per la caduta dei Francesi, e specialmente *L'è on biccerin de cordial De quel gustos e badial Per tutt qui donn che... Eren loc Per r'egh i mari... requisii*, Pulini, 1814 (Br. 12); *BOSINADA Sora di gran mayoon Nassuu per motif dell a requisizioon*, Gallaraa, Ferrandün, s. d. (L).

ragioni per cui l'Austria era considerata come una salvatrice: <sup>1</sup> e questo avveniva tanto più facilmente in quanto che allora gli Austriaci nei loro proclami parlavano continuamente d'indipendenza nazionale. <sup>2</sup> I sentimenti espressi dal Porta nel sonetto citato si trovano pure nelle poesie del tempo, per esempio nella *bosinada* "Dopo el Nlvel Ven Seren, Dopo el maa Poeu torna el ben": <sup>3</sup>

En fenii quant Dio voeur  
Da sentiss semper strengiu 'l cœur,  
Da ved i facc de tanta gent  
Sempr inquiet e malcontent,  
.....  
Dopo un bugnon gh'era ona piaga  
E ogni fregui: *Sciuri se paga*.

De l'esosità delle tasse abbiamo una curiosa testimonianza in un sonetto del Porta (R, 154), nel quale sono descritte molto vivacemente le conseguenze intime del sistema tributario del Prina. La trovata è geniale: sono buoni specialmente gli ultimi versi che chiudono degnamente, con un linguaggio da ragazzo vizioso, quello strano quadro di comicità e di dolore. <sup>4</sup> Non meno curiosa è per questo riguardo la *bosinada* nella quale un padre non può dar la dote alla figlia per la gravezza francesi. <sup>5</sup>

Quando Napoleone fu relegato all'isola d'Elba, quell'uomo che aveva fatto tremar tutt'Europa e cantar tanti poeti, fu facilmente vilipeso: ed ecco venir fuori «La caduta di Napoleone», «La confessione di Bonaparte», ecc. <sup>6</sup> Ma Napoleone risorge e quei vili tacciono. Contro la coddardia di costoro che osavano dir male di quell'uomo solo quand'era vinto e lontano, insorge sdegnosamente il Porta colla favola «Porcinella» (P, 73-74), che ha poco valore d'arte, ma è fra le più nobili cose ch'egli ab-

<sup>1</sup> V. per le *bosinade* DIALOG *Tra Peder e Franzesc Su l'arrie Di nost Todesc*, Milan, Tamborin, s. d.; SV, 49.

<sup>2</sup> V. FRANCESCO LEMMI, *La restaurazione austriaca a Milano nel 1814*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1902, pp. 45, 78-80.

<sup>3</sup> Milan, Tamburin, s. d.; SU, 60. Gli stessi sentimenti ed un quadro più largo dei danni economici prodotti dai Francesi si trovano ne *LA STAFFETTA DELLA BASSA* (Stamp. Pulini, 1814; SV, 49).

<sup>4</sup> Pare, da quel che scrive il BARRIERA (B, 204-205), che all'opera del Prina si riferisca anche la favola *Ai carocce e fiaccaree*. Ma nulla di sicuro si può trarre né da quelle quartine né da un frammento che potrebbe aver con esse qualche relazione: comincia «Se quella soa Sacra Majestaa» e fu pubblicato dal BARRIERA a p. 25 del *Libro delle curiosità* (Strenna a beneficio del pio istituto dei rachitici di Milano, Bergamo, Cattaneo, 1893).

<sup>5</sup> *El contratt de matrimoni tra Lima Sorda e Marcantoni*, Stamp. Buccinell, s. d.; Br. 12.

<sup>6</sup> CI, 211. V. pure per altre manifestazioni di giubilo DE CASTRO, *Milano e le cospirazioni lombarde (1814-1820) giusta le poesie, le caricature, i diari e altre testimonianze dei tempi*, Milano, Dumolard, 1892, pp. 24-28; le caricature del Museo del risorgimento di Milano (vetrine 30-31); ANTONIO MEDIN, *La caduta e la morte di Napoleone nella poesia contemporanea*, *Nuova Antologia*, 15 apr. e 15 maggio 1894 (specialmente 15 apr., pp. 645, sgg.); ecc.

bia scritte. È anche una prova della profondità colla quale egli giudicava i suoi contemporanei: sapeva mantenersi sereno anche di fronte a Napoleone che negli ultimi anni aveva fatto tanto male all'Italia; vedeva ch'egli era un ambizioso, ma un uomo di doti straordinarie e, specialmente, un coraggioso fra molti vili. Questa è satira forte ed elevata: è satira civile, cioè qualche cosa più d'una satira politica.

Nel complesso la condotta del Porta di fronte al dominio francese, nonostante qualche oscillazione di giudizio, fu quella d'un uomo libero e talora anche superiore. Quando si stabilì il governo francese in Italia, se ne compiacque perchè esso ci portava un po' di vita nuova e quelle idee della rivoluzione che il Porta, democratico ed anticlericale, amava. La dominazione francese diede un grave colpo alla burbanza dei nobili ed alla potenza del clero; essa mutò poi indirizzo, ma non poté distruggere il bene che in quel campo aveva già fatto: perciò il Porta, anche quando succedette il governo austriaco che gli parve meno esoso dell'ultimo dominio francese, si mantenne sempre di fronte alla nobiltà ed al clero fedele alle idee che aveva apprese dalla Francia. Ammirò Napoleone pel suo genio e pel bene che fece all'Italia, ma non così cecamente come tanti: ad esempio il Pacchiarotti che intitolava un suo poema «Il Raggio della divinità ossia Napoleone». <sup>1</sup> Del Bonaparte biasimò la vanità che condusse a stragi terribili; maledisse la fine del suo governo; ma, da uomo giusto, non dimenticò mai la sua grandezza.

# V.

Nelle idee politiche rispetto alla grande patria comune non fu diverso dall'età sua: all'Italia una non pensò mai. <sup>2</sup> Eppure Francesco Melzi d'Eril aveva scritto al Bonaparte che il rinnovamento d'Italia avrebbe dovuto avere lo scopo di riunire la nazione. <sup>3</sup> Il Porta ebbe viva coscienza dell'unità della nostra stirpe, ma non propugnò l'unificazione d'Italia, fors'anche perchè gli pareva che essa, date le discordie che

<sup>1</sup> V. per questo e per l'arte bonapartista in genere CANTÙ, *Monti e l'età che fu sua*, Milano, f.lli Treves, 1879, pp. 62 sgg.

<sup>2</sup> Che il Porta sia stato un massone — come si rileva dal documento pubblicato dal CRESPI (*Corriere della Sera*, Milano, 25 sett. 1907) — non prova ch'egli sia stato un unitario: si veda infatti quel che scrissero in proposito ALESSANDRO LUZIO nello stesso giornale il 6 ottobre 1907 (*Carlo Porta massone*) e UN DORMIENTE nell'*Illustrazione italiana* (Milano, 6 ott. 1907, p. 349, *Carlo Porta massone?*; e 21 nov. p. 508, *Carlo Porta massone*). Della questione s'occupò anche il *Guerino Meschino* (6 ott.), col suo stile solito. Il CRESPI replicò nell'opuscolo citato adducendo nuove testimonianze ma interpretandole colla guida del suo preconcetto.

<sup>3</sup> V. R. BONFADINI, *Milano nei suoi momenti storici*, Milano, f.lli Treves, 1885, II, 319.

v'erano fra le sue varie parti, non fosse ancor matura a ciò. Così sembra si possa concluder dall'esame di due suoi componimenti, cioè da certe quartine pubblicate dal De Castro (CI, 311-312) e dal Salvioni assegnate al Porta (SB, n. 3), e dai versi « A cert forestee che viven in Milan e che se diletten de dinn roba de ciod » (P, 79-80). Quando i Veneziani domandarono a Francesco I d'essere indipendenti da Milano, il Porta se ne sdegnò come d'un segno che i veneziani non riconoscevan la comunanza della patria coi Milanesi. Le *bosinate* testimoniano la rivalità di quel tempo fra le due città.<sup>1</sup> Il Porta alla fine dell'invettiva « A cert forestee » allude ai Veneziani che sparlavan di Milano dove abitavano.<sup>2</sup> I primi versi prorompono con molta efficacia; poi il tono si fa più mite e un po' triste al pensiero dell'ingratitude di quei forestieri, e si rinvigorisce nella considerazione che anch'essi sono Italiani ed è bene che l'Italia non si regga da sè finchè è così tormentata dalle discordie.

Poichè dunque il Porta non pensava a la possibilità dell'unificazione italiana, si comprende ch'egli togliesse occasione al suo sonetto « Marcanagg i politegh seccaball » (P, 123) dall'aspirazione di alcuni all'indipendenza. È fra i migliori sonetti non comici del Porta: vi si uniscono al dolore per la servitù uno scetticismo profondo sulla capacità dell'Italia a costituirsi in nazione ed un buon senso che riesce ad una conclusione angosciosa: — Poichè dovremo esser sempre servi, auguriamoci almeno di non mutar molto spesso padrone —. È probabile che questo sonetto sia, come ritiene il De Castro, del 1814 (RA, p. 597, n. 1): in questo caso esso proverebbe che il Porta accolse la dominazione austriaca con una gioia molto moderata.

Bisogna però notare una possibile contraddizione. Quando Napoleone cadde per la prima volta, il Porta fu uno dei firmatari della dichiarazione intesa a far convocare i collegi elettorali (CI, 81-82): questo non pare conciliabile colle sue convinzioni perchè quella dichiarazione era firmata colla speranza nell'indipendenza.<sup>3</sup> È vero però che la convinzione espressa nel sonetto « Marcanagg, ecc. » potrebbe essere posteriore.

Veniamo al nuovo dominio austriaco. Il Porta aveva sperato che esso sarebbe stato migliore del francese, ma i fatti lo fecero ricredere. Il popolo capì subito che non c'era da confidare nel cambiamento: fra le molte caricature del tempo è caratteristica questa pubblicata a Venezia nel 1814: « Il francese — Mi vado. L'austriaco — Mi vegno. Il gondoliere — E mi fioi de... ve mantegno ».<sup>4</sup> La nobiltà vile, sciocca e

<sup>1</sup> V. p. es. *DIALOGO Tra il marito veneziano, E la moglie milanese. Sul merito se sia meglio vivere in Milano o in Venezia.* Milano, Tamburini, s. d.; SV, 48.

<sup>2</sup> Così secondo l'interpretazione che il CAMPAGNANI dà dell'ultimo verso (p. 386).

<sup>3</sup> V. ARMAROLI cit., p. 31, e a p. 61 la firma del Porta.

<sup>4</sup> A. BERTARELLI, *Contributo allo studio della caricatura napoleonica in Italia (1795-1821)*, nel *Boll. d. soc. bibl. it.* annesso alla *Riv. delle biblioteche e degli archivi*, 1898, vol. I, n. 12, p. 181.

vana, indebolita dalla cisalpina,<sup>1</sup> riprese forza per la restaurazione austriaca: allora Milano si riempì « de fumm, de cont, de cavalier » vigorosamente sferzati dal Grossi<sup>2</sup> e dall'amico suo. Dev'esser tutta di questo tempo la boriosa nobiltà superstite descritta dal Porta. Sono certo di questo periodo il sonetto « Haal vist, sur Arciduca » che non è anteriore alla venuta dell'arciduca Giovanni in Milano (maggio 1815),<sup>3</sup> « La preghiera » dove si ricorda il *va-via-vè* popolare durante la restaurazione di Francesco I, e « La nomina del cappellan » che fu terminata fra gli ultimi d'aprile e la Pentecoste del 1819.<sup>4</sup> Di questo periodo è pure « Ona vision », dove le dame ricordan con orrore i Franchi Muratori, i quali eran nemici, non molto temibili,<sup>5</sup> del governo austriaco.

Tutto quello che il dominio francese, e specialmente il dominio repubblicano, aveva abbattuto, tendeva a risorgere: quindi colla nobiltà anche il clero. Si moltiplicavan le petizioni perchè si restituissero i privilegi ai titolari ed agli ecclesiastici; repubblicani, atei e giansenisti eran minacciati dall'intransigenza dei nuovi dominatori.<sup>6</sup> Col decreto del 10 aprile 1815 fu stabilito che in massima fossero riammesse le corporazioni religiose nel Lombardo-Veneto. Il governo però non avrebbe data una larga applicazione a quel decreto se, come vedemmo, non fosse stato spinto dai retrivi. A questo si riferisce « Meneghin Tandoeuggia ». L'intransigenza degli ecclesiastici di questo tempo è ritratta anche in « Meneghin bireu di ex-monegh ». Ma queste satire son dirette, più che contro il governo, contro i sudditi arrabbiatamente reazionari. Contro il governo invece è rivolto il sonetto « Catolegh, apostolegh e roman »: il Porta si lagna del clericalismo austriaco, delle spogliazioni e delle violenze. È un sonetto sarcastico, buono per la forte chiusa che, mi pare, non ricorda i soprusi del 1799-1800, come vuole invece il Barbiera (B, 218). Nemmeno è da credere che questo sonetto sia stato scritto mentre tornavan gli Austriaci — perchè il Porta aveva salutato con gioia la loro

<sup>1</sup> V. FELICE CALVI, *Il patriziato milanese*, Milano, Andrea Mosconi, 1876, pp. 30-31.

<sup>2</sup> *La Principe*, R, 196-187.

<sup>3</sup> La copia cit. dell'Ambr. ha la data 1815 (p. 41°).

<sup>4</sup> Ricavo questa data dal confronto fra le lettere di SG, 304 e SA, 45. È strano l'errore dello STENDHAL (*Rome, ecc.*, p. 61) che ricorda questa satira sotto la data del 20 novembre 1816: potrebbe trattarsi d'un'inserzione posteriore in quel diario, ma non parrebbe. *La preghiera* vi è citata alla data del 12 dicembre 1816 (p. 96): ma qui potrebbe trattarsi benissimo d'una citazione posteriore. Queste due poesie non compaiono ancora nell'ediz. del 1817. Poichè ne ho l'occasione, ricordo che alla data del 12 dicembre è pure citato il sonetto « Sis-signor, sur marches, lù l'è marches ». A me non importa veder che valore cronologico possano aver le indicazioni di quell'ammiratore del Porta; la cronologia dei componimenti del nostro poeta sarà stabilita, nei limiti del possibile, dal Salvioni; io mi accontento di fissar le date che occorrono per i miei intenti.

<sup>5</sup> V. VON HELFERT cit., 138 ecc.

<sup>6</sup> V. FOSCOLO, *Epistolario*, II 40.

sostituzione ai Francesi<sup>1</sup> —; dev'essere stato composto appena il Porta vide i cattivi effetti del loro governo, che si fecero sentir subito nel 1814.

Si può quindi dubitare che non sia molto onesto il sonetto del giugno 1815,<sup>2</sup> nel quale il nostro poeta si difende dall'accusa d'esser l'autore di certe satire che giravano allora per Milano (C, 616-617), dove anche la poesia popolare e gli epigrammi dell'« Uomo di pietra » sferzavano il nuovo governo.<sup>3</sup> In quel sonetto egli afferma che non scrive satire perché non ha interesse a farsi perseguitare. In un altro, provocato da qualcuno che probabilmente lo aveva rimproverato d'opportunismo, si afferma austriacante per gratitudine a Francesco I che gli dà da vivere coll'impiego (C, 615). Era dunque un po' troppo reciso il rapporto della polizia di Milano su di lui: « Egli si è distinto per piccole poesie popolari contro l'Austria ».<sup>4</sup> In un altro sonetto aggiunge alle ragioni della sua politica quelle d'aver moglie e figli, d'esser malsano e sul declinar della vita (C, 618): nemmeno questo triste sonetto non è da eroe. Però il Porta in quei versi non dice bene di Francesco I come sovrano.

Il 31 dicembre 1815 l'imperatore andò a Milano. Allora il Porta, non unico cantore dell'occasione,<sup>5</sup> fece un altro « Brindes de Meneghin a l'ostaria »:<sup>6</sup> ma fu già osservato che l'allegria di quei versi non è sincera (RA, 946-947). Il principio, nel quale è parodiato il tedesco che vuol parlar milanese;<sup>7</sup> certe espressioni esagerate di gioia (3, str. 3), d'amore e d'ammirazione per Francesco I (3, str. 3, v. 8; 5, str. 6, v. 3), del quale il poeta non fa che lodi generiche; qualche frase ironicamente iperbolica come questa: « La Pàs no la manca — l'è franca, Che l'è chi, che la pò più scappà »; l'allusione a la tariffa stabilita dal municipio, per cui cresceva il prezzo del grano e diminuiva il volume dei pani; l'assicurazione che Francesco I avrebbe diminuite le tasse, la quale in realtà è un consiglio; l'inneggiare non certo senza intenzioni al padrone che non lesina le spese per i suoi possedimenti e se ne interessa direttamente; il giuramento di fedeltà fatto col fumo del vino; il desiderio allegorico d'essere il cantiniere di Francesco I mentr'egli è a Milano, purchè stian lontani tutti « i Dottòr de la Còrt »; l'insistente esaltazione dei vini paesani di fronte a quelli stranieri; il fatto che Meneghin beve molto e non è per-

<sup>1</sup> V. il sonetto « Paracar, ecc. ».

<sup>2</sup> Questa data la fece conoscere il SALVIONI (SG, 283, n. 1).

<sup>3</sup> V. CUSANI, VII, 275, n. 1.

<sup>4</sup> V. CANTÙ, *Visione e processo di Tommaso Grossi ed altri poeti vernacoli*, nella *Nuova Antologia* del 15 maggio 1894, p. 199.

<sup>5</sup> V. GIUSEPPE CARPANI, *Pel faustissimo arrivo in Milano delle LL. MM. ecc.*, Milano, Giovanni Pirota, 1815 (Ambr., S. B. U. VII. 39).

<sup>6</sup> Milan, Antoni Fortunaa Stella, dezembro del 1815.

<sup>7</sup> L'espressione del Porta « trìnche vain » si trova pure nel *Nœuvv dialog tra l'acqua, el vin* (Milan, Tamborin, s. d.; Br. 12).

fettamente in sè: tutto ciò dimostra che questo brindisi non è una glorificazione di Francesco I. Quei versi non sono molto allegri: infatti in essi il Porta divaga molto meno che in quelli pel matrimonio di Napoleone. Artisticamente il brindisi del 1815 è inferiore. Il metro, volubile, produce qualche strofa di bel movimento bacchico: qui è quasi tutto il pregio di quei versi.

Se questo brindisi a doppio taglio fu un compromesso colla propria coscienza, la « Canzon » per Francesco I e Maria Luigia che assisterono la sera del 6 marzo 1816 ad una rappresentazione della società accademica dei filodrammatici,<sup>1</sup> fu un atto di adulazione vile. Quei versi sono anche infelici artisticamente, fiacchi e pieni di concetti e di immagini che hanno troppo del retorico.

Il 10 aprile andò a Milano l'arciduchessa Beatrice, suocera dell'imperatore: il Porta allora fu incaricato dalla figlia del Balestrieri di festeggiarne l'arrivo con qualche verso. Si sperava che l'arciduchessa riuscisse a mitigare il governo di Francesco I: perciò fu bene accolta. Quindi il Porta, non unico cantore nemmeno allora,<sup>2</sup> lodandola dovette esser sincero (C, 600-604).

Il ciclo delle sue poesie politiche si chiude con un onesto sonetto del 1817, nel quale si lagna del mal governo (B, 241-242) con tale intonazione da farci credere che sia uno dei componimenti della raccolta del 1826 che più diedero nell'occhio al governo lombardo-veneto:<sup>3</sup> si avverta però che il Porta non si augura la caduta degli Austriaci e che ancora nel 1819 egli scriveva al Grossi di Francesco I come ne poteva scrivere un buon suddito (SA, 34). Dopo il 1817 di politica s'occupò solo più incidentalmente: soltanto è notevole il sonetto stoppanesco « Per coprire con malizia furbesca » (B, 305-306), in cui altri ha già osservato il carattere liberale del romanticismo portiano esagerandone però la tendenza antiaustriaca.<sup>4</sup>

Il Porta dunque si condusse quasi sempre da uomo libero fino alla

<sup>1</sup> Milan, Jacom Piroculla; e P, 113-115.

<sup>2</sup> V. il son. XI ms. dell'Abate ANSELMO DE FILIPPI a p. 13<sup>a</sup> di Ambr. E. S. III. 5.

<sup>3</sup> Alludo al tempo in cui quel governo richiamò l'attenzione del landamano Quadri su quell'edizione luganese contenente versi ingiuriosi per la casa d'Austria. V. i curiosi documenti pubblicati dal SALVIONI in *Un episodio diplomatico tra il Governo Lombardo-veneto e il Canton Ticino a proposito di una edizione di poesie del Porta*, nel *Boll. stor. della Svizzera italiana*, 1907, XXIX, 93 sgg. Pochi mesi prima di scriver quel sonetto, allo Stendhal aveva detto: « Penser, ici, est un péril; écrire, le comble de l'inconséquence. Voyez la brise charmante et voluptueuse qui règne dans l'atmosphère, aujourd'hui, 1<sup>er</sup> octobre; voulez-vous qu'on s'expose à se faire exiler dans les neiges de Munich ou de Berlin »? (*Rome, ecc.*, 9).

<sup>4</sup> V. PIERGILI, *loc. cit.*, 32, e CLERICI, *loc. cit.*, 155.

caduta di Napoleone; quando succedettero gli Austriaci, si mantenne onesto più nel pensiero che nell'azione e fu talora opportunisto e adulatore. Amò la sua città;<sup>1</sup> amò l'Italia,<sup>2</sup> ma non ne sognò l'unificazione. Fu un liberale: ne è prova tutta l'opera sua, più che contro i padroni spogliatori, contro i nobili soverchiatori e il clero retrogrado. Austriacante o no, egli rimase sempre nella cerchia delle idee francesi della rivoluzione.

<sup>1</sup> V., oltre le testimonianze citate, C, 150, vv. 7-8.

<sup>2</sup> V. B, 388, vv. 2-8.

PARTE SESTA

I CLASSICISTI

Le teorie romantiche negative del Porta.

Che il Porta abbia pensato seriamente all'Italia indipendente ed una non si può provar nemmeno osservando che egli fu un romantico, poichè a' suoi tempi il romanticismo non aveva ancora forti tendenze nazionali e l'Austria non mostrava di temerlo.<sup>1</sup> Il romanticismo del Porta fu dunque esclusivamente artistico.

Quell'indirizzo letterario, considerato nel suo complesso, senza limitazioni di spazio, è contraddistinto da tre serie di caratteristiche: 1<sup>a</sup> la parte secondaria delle sue teorie, che fu invece quella intorno alla quale in Italia si battagliò di più, cioè la parte negativa; 2<sup>a</sup> la regola fondamentale dell'arte romantica, quella per cui avrà sempre valore quel movimento, perchè è una verità estetica essenziale; 3<sup>a</sup> il contenuto della letteratura romantica. Nel romanticismo italiano la prima serie fu pienamente rappresentata, la terza non ebbe un grande sviluppo artistico: quindi certe definizioni generali del romanticismo, applicate al romanticismo italiano, dicono più che questo non contenga. In Italia quel che di indefinito e di pauroso c'è in tanta parte del romanticismo straniero, fu rappresentato specialmente nel secondo periodo romantico,<sup>2</sup> al quale non appartiene più il Porta, e in modo tale che dev'esser considerato come un fenomeno storico più che artistico e quindi va escluso dalla definizione del buon romanticismo. Quanto alla concezione romantica della vita, per la cui mancanza nel primo e nel secondo romanticismo Gina Marte-

<sup>1</sup> Vedine la dimostrazione di ALESSANDRO LUZIO nello studio *Giuseppe Acerbi e la «Biblioteca Italiana»*, nella *Nuova Antologia* del 1° dic. 1896, pp. 475-481.

<sup>2</sup> V. BELLORINI, *loc. cit.*, p. 423.

giani disse che noi non abbiamo avuto quel fenomeno essenzialmente germanico<sup>1</sup> — dimenticando che bisogna pur distinguere con qualche nome i romantici italiani dai classicisti —, essa sorse nell'ultimo ventennio della nostra letteratura e non se ne può ancor fare la storia. Il romanticismo tedesco s'infiltrò in Italia lentamente e la sua parte sostanziale si diffuse tra noi solo in questi ultimi tempi, perchè prima era troppo limitata la conoscenza della letteratura e della filosofia tedesche. Sicchè il nostro primo romanticismo fu più che altro una preparazione al realismo.

Chi voglia dare un'idea il più possibile esatta del fondamento del romanticismo teorico italiano del primo periodo, non può scostarsi da quel che ne scrisse il Graf: «Quando nella dottrina del romanticismo si sia fatta la cernitura degli elementi avventizii,» «non si stenta molto a trovare un nucleo saldo e incorruttibile, formato dal concetto di un'arte che, non più dell'antica, ma più di quella che s'affanna a rifare l'antica, scaturisca dall'intimo della psiche, e viva del vivo, traendo spirito e norma dal veramente sentito e dal veramente pensato, anzi che dagli esempi e dai precetti». <sup>2</sup> Questa è quella verità estetica a cui accennavo sopra: sicchè il romanticismo, considerato semplicemente nella sua parte teorica positiva — indipendentemente dalla sua esplicazione pratica — si riduce ad aver propugnato d'artisticamente essenziale soltanto una verità alla quale deve uniformarsi qualunque scuola degna d'esser chiamata artistica: tutto il resto — opposizione alla mitologia, alle regole drammatiche, ecc. — è transitorio e non è che un'applicazione non sempre coerente di quel principio. Il romanticismo italiano, in fondo, quello che ha un vero valore d'arte, è una ribellione alle regole generiche ed estrinseche, ai canoni che non nascono dal contenuto particolare di quella determinata opera d'arte che devon regolare, ma son fissati a priori per tutte le opere che, pur avendo un contenuto diversissimo, hanno certi caratteri esteriori comuni. Questo in teoria: che in pratica poi sia stato diverso, è un'altra questione, ed il Bоргese forse non ci pensò quando scrisse che la critica romantica non si scostò sostanzialmente dalla critica classica.<sup>3</sup>

# I.

Il romanticismo sorse come reazione alla letteratura artificiosa di qualunque genere: naturale quindi che ancora nei primi romantici — e fra essi nel Porta — si trovi la critica dell'Arcadia. Il nostro poeta, che pure in qualche verso di poco conto sente l'influenza dell'Arcadia, è

<sup>1</sup> Il romanticismo italiano non esiste, Firenze, Successori B. Seeber, 1908.

<sup>2</sup> Foscolo, ecc., 38.

<sup>3</sup> Storia della critica romantica in Italia, Napoli, edizioni della «Critica», 1905, pp. 95-96.

nella parte vitale della sua opera, non solo praticamente ma anche teoricamente avverso a quell'indirizzo. Egli considera i classicisti come continuatori degli arcadi: quindi finge che «Meneghin classeggh» abbia fra le divinità al suo servizio anche il dio dei pastori (G, II, 32-33), e sferza ancora nei classicisti le adulazioni reciproche (G, II, 40, str. 7) e — in una raccolta per nozze — le raccolte di versi stereotipi «Per chi è nas-suu, ch'ha tolt miee, ch'è mort»,<sup>1</sup> e si sdegna contro chi è affetto da diarrea poetica,<sup>2</sup> e deride la mania delle accademie<sup>3</sup> quando si fa insegnar la creanza da madamm Giunon per avere osato introdursi nel concilio divino tenuto per decretar le onoranze al primogenito del conte Pompeo Litta, senza neppure aver con sé una carta che provi la sua iserizione negli Arcadi o negli Intrepidi o negli Intronati, ecc., ecc. Appunto nella prima di queste miserabili accademie è trasportato in sogno il Porta:

E li m'è pars de vess sù ona collina  
Pienna de inscimma à fond de pegoree,  
Ma de quij pegoree de lanna fina  
Nett, sbarbaa, peccennaa de perrucchee,  
Gh'avevan tucc on liri, e on ghittarin  
Ne se sentiva olter che frin frin.

Gh'era a duu pass de mi on abaa secch secch,  
Ch'el se storg, ch'el se svida, ch'el se menna  
A dagh à quell frin frin tanto de plecc  
Cont i pee, cont i man, e cont la schenna,  
Selammand cont on boechin de pien de offell  
Oh cari! Oh bravi! Oh che delizia! Oh bell!

(Per el matrimoni, cit., 4, str. 1-2).

Dell'Arcadia assettatuza e belante non era mai stata fatta una caricatura pittorica e musicale così evidente come questa. La satira continua a lungo sullo stesso tono; ma, poichè in seguito s'appunta non più contro gli arcadi che contro i classicisti ed entra in un argomento più vitale che vedremo poi, ne rimando più avanti l'esame e sosto per collegar rapidamente il Porta colla tradizione antiarcadica. Almeno nel biasimar le raccolte, quasi tutti i satirici del settecento furono antiarcadici,<sup>4</sup> e, come nota un satirico del tempo, le biasimarono anche alcuni di quelli che vi contribuirono.<sup>5</sup> Cito quindi di volo la raccolta del Galiani per la morte di un boia,<sup>6</sup> «Le Raccolte», del Bettinelli, il «Codice nuovo di leggi del Parnaso italiano» che voleva chiuse le accademie a chi non giurasse di sforzarsi d'esser mediocre per tutta la vita, gravate

<sup>1</sup> Per el matrimoni del sur cont don Gabriell Verr, ecc., 10, str. 1.

<sup>2</sup> Lettera C. 120, str. 1-3.

<sup>3</sup> La nascita del primm mas'c del cont Pompee Litta, ecc., 24, str. 5.

<sup>4</sup> V. NATALI, o. c., p. 315, n. al v. 327 del Vespro.

<sup>5</sup> Nella Raccolta di poesie cit., GIANNANTONIO DE-LUCA, Sull'abuso delle raccolte, pp. 173-176.

<sup>6</sup> V. per questa raccolta FRANCESCO COLAGROSSO, Un'usanza letteraria in gran voga nel Settecento, Firenze, Successori Le Monnier, 1903, pp. 57-61.

di dazio le raccolte poetiche e destinati ad un ospedale i poeti non tratti da natura a far versi,<sup>1</sup> e il Baretti del quale ricordo questo passo che pel tono della canzonatura richiama la derisione del Porta: « Dal piè delle Alpi fino ai più remoti confini della Calabria non si sentivano se non che descrizioni di ruscelletti le cui chiare acque scorrevano con dolce mormorio attraverso di verdi prati sparsi di fiori e attornati da colline ornate dei doni di Pomona, e adombrate da alberi frondosi, su i cui rami la mesta Progne e Filomena sua sorella vanno a lamentarsi e a cantare i loro casti amori ».<sup>2</sup> Ma anche più vicini al nostro poeta sono questi versi del Balestrieri che nelle ottave « Per on' Accademia sora la Ciarlataneria » blasimava — non del tutto innocente nemmeno lui — i poeti d'occasione e le raccolte e gli arcadi, sottoscrivendo pienamente alle censure del Baretti:

I ciarlatan d'Arcadia hin insci anch lor,  
Hin tucc o pegoree o bovirœu;  
Coi ziffol e i ghitar se fan onor,  
E a credegh canten come rossignœu.  
No parlen che de lacc, castegn, erb, fior,  
De grott, gabann, bosch, praa, vign, camp e brœu,  
E de vacch, e de pegor, e de caver.

(CM, VI, 15, str. 1).

E non parliamo del Parini satirico di tutta l'anima arcadica e in particolare delle raccolte,<sup>3</sup> e del Passeroni che, come sorride di quasi tutte le debolezze del suo tempo, così, in parte precursore del Baretti, si divertì anche a le spalle degli arcadi facendo entrar nella loro congrega il suo Cicerone,<sup>4</sup> beffandosi non senz'arguzia delle lor raccolte laudative,<sup>5</sup> e deridendo le lor rose, le lor viole, le lor pecorelle.<sup>6</sup> Saltiamo cinquant'anni. Nel 1815 Antonio Anelli, classicista, li prende in giro con garbo, rappresentandoli in un'adunanza nella quale « V'ebbe fin chi mostrò con più sестine Quanto è mal che la rosa abbia le spine ».<sup>7</sup> Ancora nel 1816 il « Giornale di Letteratura e Belle Arti » di Firenze accenna alle adunanze accademiche, dove si fa « un diluvio di sonetti per nozze, monache, dottori, ballerini, cantanti ec. » (t. I, p. 25). Nel 1818, poco prima e poco dopo le satire citate del Porta, il « Conciliatore », dando conto della traduzione degli idilli del Gessner, vi lamenta l'abbondanza degli elementi arcadici (n. 15, p. 59); lo stesso anno si propone d'andare attorno mascherato da arcade, con un turibolo in mano (n. 32, p. 128);

<sup>1</sup> *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, Venezia. Modesto Fenzo, 1758, pp. 66-67, art. VIII, IX, XII.

<sup>2</sup> *GV Italiani cit.*, 111-112.

<sup>3</sup> V. NATALI, *op. cit.*, vv. 5 sgg. del son. V a p. 44; e vv. 327 sgg. del *Vespro*, a p. 315.

<sup>4</sup> *Ediz.* 1756, t. II, c. XXXII, str. 78-102.

<sup>5</sup> V. specialmente t. I, c. IV, str. 11-20.

<sup>6</sup> *Ediz.* 1770, t. IV, c. XXII, str. 13-14. Per altri avversari delle raccolte v. COLAGROSSO *cit.*, pp. 164-166.

<sup>7</sup> *Le cronache di Pindo*, I, Milano, Antonio Fortunato Stella, p. 18, str. 45.

l'anno seguente si scaglia contro la fatuità delle accademie (n. 98, p. 392): la satira del Porta rispondeva dunque ad una condizione di fatto. Ma ormai cinquant'anni di sferzate avevan diradato le file degli arcadi, sicchè nello stesso « Conciliatore » il 25 marzo 1819 il recensore de « La Musa Romantica » di Giuseppe Niccolini scriveva con compiacenza: « Per ogni cento raccolte de' tempi andati, noi tutt'al più ne contiamo una » (n. 59).<sup>1</sup>

## II.

Tuttavia la leziosaggine continuava, con maggiori o minori trasformazioni, nei classicisti. E il Porta, così alieno da ogni artificio, si rideva dei loro « loffi e paragon »<sup>2</sup> e prendeva in giro per un intero sonetto il Giordani al quale, per essergli sfuggito un « poggiamo », toccò la disgrazia di sentirselo ripetere otto volte in quattordici versi tutt'altro che sostenuti (B, 322). Come l'artificio della frase, spiacevano al Porta la solennità fredda, impassibile (G, II, 39, str. 5), e l'erudizione vana dei classicisti personificata — colla solita potenza di trasformar l'astratto in concreto — in madamm Minerva « Cont in man quell'usell, simbol di donn » (*La naseita*, p. 18, str. 2, e p. 22, str. 2), incipriata e in *andrienne*, l'erudizione uniforme e stucchevole di quegli oziosi mantenuti dalla dea Murcia « A furia de piatton de pappa fada E de robba passada » (G, II, 40, str. 5): accusa che il dottor Paganini ritorceva contro i romantici facendo cantar da un coro di « Satiri che mangiano rape, zucche, cocomeri, e ghiande »:

È l'ignoranza crassa  
La scienza più perfetta.  
Oh! sia pur benedetta  
La nostra asinità!<sup>3</sup>

La più lunga satira immaginata dal Porta contro i particolari stilistici dei classicisti è « Le ruine dell'alta Brianza », « tragedia tetrissima ed orridissima in tre atti », che viola già nel titolo una regola classica. È molto frammentaria: quindi è difficile capire se il suo tono parodico abbia un intendimento generico o miri a canzonare una tragedia singola. Il Barbiera ha supposto senza buon fondamento che si tratti d'una parodia dell'« Aristodemo ».<sup>4</sup> È una caricatura, non solo di elementi classici, ma

<sup>1</sup> È vero però che risorsero più tardi: v. O, 396-397.

<sup>2</sup> *Mi Romantegh?* (G, II, 33, str. 2).

<sup>3</sup> *Marsia, melodramma degli astronomi X. Y. Z.* — *Musica del sig. Maestro Gio. Arcangelo Gambarana — da rappresentarsi nel teatro Re*, Milano, Tamburini, l'autunno dell'anno 1819, p. 37.

<sup>4</sup> *Ediz. cit.*, 427. Il BARBIERA ne ha pubblicata quasi tutta la prima scena. Io ho studiato la copia dei frammenti che si trova nel volume manoscritto procurato dal Cherubini (Ambr., E. S. II. 3<sup>bis</sup>, pp. 242-261<sup>o</sup>), e l'autografo in minuta della Raccolta portiana (In. 6. Q<sup>1</sup>, Q<sup>2</sup>, Q<sup>3</sup>, Q<sup>4</sup>, Q<sup>5</sup>). Dò conto di questo lavoro nell'APPENDICE.

anche di quel tanto di romantico che si trova pure in tragedie classicistiche (v. O, 433 sgg.), giacchè per il contenuto le due scuole non potevan nettamente distinguersi: tanto che Giambattista Martelli osava presentar come romantica una novella tratta per intero da Ovidio.<sup>1</sup> Nel lavoro del Porta è dunque parodiato anche il terribile che, come vedremo, egli escludeva dal buon romanticismo. Probabilmente con questa « tragedia » egli voleva confondere nel medesimo scherno cattivi romantici e classicisti, mirando però più costantemente ai secondi. Di questi egli canzonava l'abuso della circonlocuzione che indica un disprezzo irragionevole per la precisione e per la realtà, l'abuso di esclamazioni che tengono il luogo dell'espressione adatta d'un sentimento vero, l'abuso di sentenze e d'eroismo. Canzona insomma la solennità finta e non sentita, la quale produce necessariamente una tensione che non può durare, e quindi lascia talora il luogo ad espressioni pedestri, certo non così ridicole come quelle incastrate appositamente dal Porta ne' suoi passi eroici, ma senza dubbio ridicole anch'esse. La canzonatura dell'espressione ostinatamente maestosa tanto per un fatto grande quanto per un particolare insignificante, è il movente fondamentale di questa parodia come della caricatura delle divinità pagane.

La gran sapienza dei classicisti era la mitologia, un deposito di fervevoli dove ciascuno, poco che la memoria lo servisse, potea trovar quel che gli conveniva. Allora persino gli almanacchi riboccavano di mitologia: ho visto gli « Almanacchi delle dame » per il 1815, per il 1816 e per il 1817<sup>2</sup> pieni di illustrazioni mitologiche e di poesie arcadico-mitologiche, gli « Almanacchi per il bel sesso » del 1815, del 1816 e del 1819,<sup>3</sup> l'« Almanacco teatrale dedicato alle dame » del 1818<sup>4</sup> seminati di versi dello stesso genere. Dal canto suo la satira contro la mitologia s'infiltrava anch'essa negli almanacchi: nel libretto « El dì del S. Michee » ecc., ecc., « Taccuin tutt da rid per l'ann 1817 »<sup>5</sup> Meneghin, chiamate a sè le Muse, soggiungeva:

Vegnarev mi dessorà se volzass  
Anc per imprend in dove stee de ca;  
Ma so che casceve via con i sass  
Qui che fan vers, e che no sappian fa  
Soo che adess el Parnass l'è deventaa  
On zert pajes de piang adree ai miscin  
E da mori de frece de mezza staa

(p. 49).

Allora la critica romantica acuiva la mitologia fino all'ossessione; ed il Porta la ritraeva nel delirio dell'avvocato Stoppani che protestava:

<sup>1</sup> V. FELICE CALVI, *Il poeta Giambattista Martelli e le battaglie fra classici e romantici*, nell' *Arch. stor. lomb.*, S II, 1888, V, 76-77.

<sup>2</sup> Milano, Lodigiani e Panighi.

<sup>3</sup> Milano, Maspero.

<sup>4</sup> Milano, P. e G. Vallardi.

<sup>5</sup> Milano, Tamburini; Ambr. *Miscellanea S. L. D. I.* 39.

Apollo e Minerva e Caronte il re  
Dei Plutoni sempre io seguirò,

Finchè durerà il mondo

(B, 313).

Una parte notevolissima della satira letteraria del nostro poeta s'appunta contro l'Olimpo classico fondendo insieme due correnti avverse alla mitologia, l'una pratica, l'altra teorica: quella, vecchissima, che la parodiava con intendimenti vari e risaliva per la « Secchia rapita » del Tassoni, per i versi maccheronici del Folengo, per le arguzie fugaci del Pulci, per il sonetto dell'Orcagna su Amore,<sup>1</sup> per tenui fili sino a Luciano e ad Aristofane; questa, più recente, ma già abbastanza antica, la quale tentava di mostrar l'assurdità della mitologia classica in poesia di tempi non più pagani. Della seconda si cercaron le origini fin negli ultimi decenni del cinquecento,<sup>2</sup> e per quel che riguarda il motivo religioso fino in san Giovanni Damasceno.<sup>3</sup>

La satira del Porta contro la mitologia va, essenzialmente, dal 1817 (« Mi Romantegh? »)<sup>4</sup> a tutto il 1819 (« La nascita del primm mas'c » ecc.). È dunque posteriore alla « Lettera semiseria » del Berchet (1816), in parte anteriore e in parte posteriore ai sermoni del Torti,<sup>5</sup> all'« Ira di Apollo » del Manzoni composta nel 1818 ma pubblicata solo nel 1829, e alle discussioni del « Conciliatore ». Le idee del Porta non erano più nuove nemmeno nella poesia milanese: già il Bossi voleva precluso alle divinità pagane anche il campo della pittura,<sup>6</sup> che essa avea invaso, come al tempo del Parini aveva steso il suo dominio su tutta la vita nobiliare,<sup>7</sup> spingendo un classico com'era il poeta del « Giorno » a farsi un'arma ironica di quella mitologia che doveva poi essere nelle mani del Porta un'arma di canzonatura.

In generale, dunque, non troveremo nemmeno qui nessun'idea propria del Porta: ma vedremo rappresentazioni così vivaci quali nessun altro romantico seppe fare. È però un'eccezione « Mi Romantegh? ». Il fondo di questa satira è bensì la solita caricatura della mitologia, ma l'abuso del classicismo è ricondotto, con un esempio unico nelle polemiche

<sup>1</sup> V. per questo il mio libro *L'indole e il riso di Luigi Pulci*, Rocca San Casciano, Licio Cappelli, 1907, pp. 42-44.

<sup>2</sup> V. EMILIO BERTANA, *Intorno al sermone del Monti sulla « Mitologia »*, nel *Giornale storico e letterario della Liguria*, 1900, n. 3-4, pp. 82, sgg.

<sup>3</sup> V. LUIGI PICCONI, *Per gli antecedenti del romanticismo*, nel *Giorn. cit.*, 1901, n. 3-1, pp. 127 sgg. Altre notizie su questa lotta in O, 363 sgg.

<sup>4</sup> La data risulta dalla lettera del Porta in SA, IV, 19.

<sup>5</sup> *Sulla poesia*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1818, pp. 15 sgg. Per qualche somiglianza fra il Porta e il Torti v. EGIDIO BELLORINI, *Giovanni Torti*, Napoli, Jovene, 1907, p. 64 n.

<sup>6</sup> V. i versi « Te vedet, Appianin » riferiti dal BARBERA nell'articolo *Poeti vernacoli — Giuseppe Bossi poeta milanese*, nella *Rivista minima di scienze, lettere ed arti*, Milano, maggio 1880, p. 338.

<sup>7</sup> V. CARDECCI, *Il Parini maggiore*, 53-54.

che romantiche e con una larghezza di pensiero ed una forza satirica singolari, alla fatuità della vita italiana contemporanea, di cui l'oziosità fantastica dei classicisti froli che preferiscono esprimersi colle comode formole stereotipe non è che una delle molte manifestazioni. C'è del pariniano in questo collegamento d'un vizio letterario a tutto un indirizzo di vita: ma il Porta è più esplicito. Questa è la sua unica satira nella quale troviamo anche gli elementi morali del romanticismo: ma questo collegamento così stretto della dottrina letteraria colla dottrina morale, quest'acutissima scoperta dell'immoralità che si cela sotto un difetto artistico, è nuova e presenta in forma concreta una verità che vedo espressa poi in forma teorica e forse troppo assoluta dal Croce.<sup>1</sup> Vittorio Imbriani s'accordava poi con il Porta, probabilmente senza saperlo, quando adduceva fra le ragioni per cui il romanticismo in Italia era avversato, la poltroneria del pubblico e degli scrittori, perchè l'originalità affatica l'uno e gli altri.<sup>2</sup> Per quest'idea « Mi Romantegh? » è, non solo il più notevole dei componimenti polemici del Porta, ma anche la più elevata e la più larga delle sue satire morali: letterati, preti, nobili, regi impiegati, tutti sono coinvolti nella stessa condanna. Infine questi versi sono la più vigorosa censura che noi abbiamo della vita arcadica italiana. Il sonetto, cominciato in tono canzonatorio, si stravolge con un felicissimo movimento in una fiera invettiva (G, II, 39, str. 4-6). La parte canzonatoria dà l'impressione d'un album di caricature: tanto spontanee sono la deformazione della caratteristica principale degli dei e, talora, l'assimilazione satirica di questi a qualche classe di persone contemporanee al Porta. Ricordo soltanto « *Eol*, re de cert vent razza de can Che bôffen come el prôs di franzescan », e Giano, Proteo, Diana:

Se vuj viv a la moda, e damm del space  
Col fa in commedia de parice mostace,  
Gho *Gian* de quatter face,  
Gho *Proteo* al mè comand, e gho *Diana*  
Ch'el ne fa giusta sett la settimana.

La satira è multiforme e vivace, generale ed episodica, variata dall'intenzione morale che s'intreccia con quella letteraria mostrando la disonestà della mitologia che copre con un nome divino anche la merce immorale; ogni divinità è vivificata da un'immagine o da un'allusione: ma nella prima parte — benchè l'enumerazione di dei minori abbia anch'essa il suo valore, perchè punge l'esagerazione dei classicisti che deificano tutto —, nondimeno pare che quella grande mascherata mitologica sfilii un po' troppo a lungo. Sembra che il Porta abbia voluto sfruttare un po' troppo il suo motivo: forse, se egli si fosse accontentato delle caricature più significative, sarebbe riuscito anche più efficace.

<sup>1</sup> *L'indole immorale dell'errore, ecc.*, ne *La Critica*, IV, 245-248.

<sup>2</sup> *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, a cura di B. Croce, Bari, Giuseppe Laterza e figli, 1907, p. 141 (cap. *Giovanni Berchet ed il romanticismo italiano*).

La prima parte di questa satira è condotta sul tono di questo passo del Berchet: « Come parlar di guerre senza far sedere Bellonà a cassetta d'un qualche *Coupé*? »;<sup>1</sup> passo al quale poi s'ispira anche il Manzoni tenendogli molto più vicino del Porta nell'atteggiamento dell'ironia.<sup>2</sup> Ma in quella prima parte l'originalità del nostro poeta sta nella forza rappresentativa, che manca affatto al Manzoni felice soltanto in qualche mossa buffa o in qualche frecciata.<sup>3</sup> Il posto del Porta nella lotta fra classicisti e romantici è singolarissimo e ben suo: egli è, diciam così, l'imaginifico delle teorie romantiche. Perciò dicevo ch'egli fonde in sè la corrente della parodia mitologica e quella della teoria antimitologica. Egli è il solo che abbia data un'artistica forma concreta alle dottrine dei romantici: per questo rispetto è il più originale e il più grande italiano di quella scuola. Ricordate il « Testament d'Apoll » (C, 307-308): Apollo muore, come un vecchio accidentato, balbettando e profumando l'aria d'altro che d'ambrosia; quella scena riproduce con immagini, particolare per particolare, la convinzione che l'Olimpo era sfiorito e decrepito e che qualche classicista lo sapeva ma cercava di nascondere. La volgarità della rappresentazione val molto più che qualche frase insultatrice, come è molto più d'un'ingiuria quella geniale trovata per cui l'ultimo suono mandato da quel gran dio riproduce lo pseudonimo dell'autore di due satire drammatiche contro i romantici: X. Y. Z., cioè il dottor Paganini autore del « Marsia » e de « I Romantici ». L'ultimo atto d'Apoll, olezzante d'altro che d'ambrosia, è confuso, nella fantasia portiana, colla satira d'un classicista. Così son colpiti contemporaneamente il Paganini e tutti i classicisti, con una canzonatura contro la quale è inutile ogni ragionamento. Per l'allusione particolare questo sonetto voleva, credo, contrapporsi alla scena finale del « Marsia », dove, dopo una caricatura delle teorie romantiche — la quale, se era sbagliata logicamente, aveva però qualche tratto comico ben riuscito —,<sup>4</sup> si rappresentava in modo veramente goffo il trionfo di quello stesso Apoll che poco dopo fu fatto morir così ignominiosamente dal Porta: « Si aprono le nubi, e vedesi Apoll in tutta la sua gloria. Fra le nuvole si sentono le voci delle Muse e dei Poeti di Parnasso che cantano il seguente:

<sup>1</sup> *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Burger*, Lettera semiseria di Grisostomo, nelle *Opere edite e inedite*, Milano, Pirotta, 1863, p. 260.

<sup>2</sup> V. i primi versi a p. 156 del vol. I delle *Opere inedite o rare pubblicate per cura di PIETRO BRAMBILLA da RUGGERO BONGHI*, Milano, f.lli Rechiedei, 1883.

<sup>3</sup> V. la fine di p. 156, la chiusa della prima strofe di pp. 157 e 158. Il ravvicinamento del Porta e del Manzoni fatto dallo STOPPANI (*I primi anni di A. Manzoni*, Milano, Bernardoni, 1874, p. 194) e dal D'OVIDIO (*op. cit.*, 121) a proposito dell'*Ira d'Apoll* è e non poteva essere che generico.

<sup>4</sup> Si veda p. es. qua e là a pp. 22-24: qualche volta l'arietta s'adatta bene al tono canzonatorio.

*Coro celeste incisibile.*  
Sia di costor lo scempio  
Grande ed eterno esempio,  
Onde il mortal impari  
I NUMI a rispettar\*.

(*op. cit.*, 58).

« La nascita del primm mas'c del cont Pompee Litta » — così diversa dalla gonfia ode di Davide Bertolotti non immune dal morbo mitologico, contenuta nella medesima raccolta (*loc. cit.*, 5-7) — dà forma fantastica ad un altro concetto romantico: non è conveniente tirare in ballo le divinità classiche anche a proposito di funzioni sacre cristiane; affermazione che nel Porta non dipende affatto dal celebre motivo religioso<sup>1</sup> manzoniano, anticipato, fra i preromantici, dal Passeroni.<sup>2</sup> A quel concetto son collegati nelle quartine del Porta il tema del classicista che per la sua celebrazione non s'accontenta d'un dio solo ma ha bisogno dell'intero Olimpo, e quello de l'abiezione in cui son caduti questi poveri dei i quali, al contatto della più trita realtà a cui li hanno obbligati i classicisti, han perduta affatto l'antica bellezza (*ed. cit.*, 22-23).

Stando per nascere un maschio al conte Litta, si raduna il concilio degli dei: Giunone, trasformata in una donna Paola qualunque assistita dal suo cappellano, li invita a trovarsi tutti al battesimo. Naturalmente a questa proposta succede una mezza rivoluzione; e ne dà allegramente il segnale Plutone voltando la sua maggior rotondità alla veneranda moglie di Giove e sprofondando: ma Minerva e Apollo trovano argomenti così persuasivi, che tutti gli dei si placano e si propongono d'aiutare il nascituro, ciascuno secondo le proprie competenze. Se non che la faccenda non finisce liscia, perchè a un certo punto Giunone scorge nel concilio un intruso — il Porta — e lo vuol cacciar via. Il poeta ne prende occasione per fare una tirata contro gli dei e per lodare i Litta. Quest'ultima parte è fiacca e voluta: la sfuriata antimitologica, dopo quella rappresentazione così canzonatoria, è inutile, e il legame fra quella rappresentazione e le lodi al Litta è molto artificioso.

Per ben comprendere il valore satirico di quel concilio di divinità, bisogna sapere che per le loro celebrazioni gli arcadi solevan chiamare a più metaforico e men visibile concilio gli dei pagani, a ciascuno dei quali chiedevano per i celebrati un dono speciale. Anzi, « I fasti d'Imeneo nelle nozze degli dei » (1762), ricordati dal Carducci nella breve storia che — a proposito de « Le nozze » del Parini — fece degli epitalami arcadici e della satira contro di essi,<sup>3</sup> rappresentano un vero con-

<sup>1</sup> La strofe 5 di p. 21 è semplicemente scherzosa.

<sup>2</sup> Il Cicerone, 1756, c. I, str. 88. Questa preoccupazione religiosa è comune anche a parecchi arcadi del settecento, i quali protestano che l'uso della mitologia non implica in loro avversione al cristianesimo: v. per qualcuno di costoro Colagrosso, *cit.*, pp. 31-32.

<sup>3</sup> Il Parini minore, *Le nozze*; v. specialmente pp. 217-237. Su « I fasti ecc. », pp. 221-225.

cilio, dove Imeneo dà la notizia degli sponsali ed altre divinità s'affrettano a lodare — ciascuna secondo le proprie competenze — gli antenati degli sposi. Le quartine del Porta ci richiamano appunto a quest'impostazione arcadica del tema celebrativo e sono quindi parodiche nella stessa sceneggiatura.

Anche qui il più caratteristico dei mezzi canzonatorii consiste nel far degli dei altrettanti uomini contemporanei: mezzo già impiegato, per esempio, dal Tassoni nel concilio del secondo canto della « Secchia rapita », ma con riferimenti meno particolari alla realtà contemporanea e quindi con minore effetto comico. Gli dei del Porta sono rappresentati, non solo nel tempo, ma precisamente nel principio del secolo XIX; e non genericamente in Italia, ma in pieno ambiente milanese. Ognun vede che conseguenze rovinose abbiano queste così limitate restrizioni di tempo e di spazio nella rappresentazione di personaggi che dovrebbero esser fuori del tempo e fuori dello spazio: conseguenze ingrandite da qualche particolare richiamo mitico che, per contrasto, rende anche più visibili quelle restrizioni. Questo procedimento offre un doppio vantaggio: permette al Porta di satireggiare i suoi contemporanei nel tempo stesso che mette in caricatura l'Olimpo. Quindi frecciate alla nobiltà ed al clero e allusioni rapide a qualche malanno dei classicisti oltre quello de la mitologia: così Apollo che, quando s'apre il concilio, sta improvvisando, è probabilmente una caricatura degli improvvisatori — classicisti anch'essi —, già biasimati dallo stesso Giordani;<sup>1</sup> le Muse che « fan on tarlésch Che paren minga noeuv, ma on centenee », riproducon la vuota verbosità dei classicisti; la forma di visione di tutta questa satira — e specialmente l'ultima strofe — mette in canzone quell'artificio retorico non meno caro ai cattivi romantici che ai cattivi classicisti. Anche meglio si rivela il disprezzo del Porta per le visioni nella seconda sestina del componimento « Per el matrimoni del sur cont don Gabriell Verr », dov'egli fa « vun de quij taj sogn, Che hin l'ajutt d'on poetta in d'on besogn »: satira da ricondursi anch'essa, dunque, all'avversione del Porta per l'arte a ricetta.

Una delle più notevoli manifestazioni di questa sua tendenza sono i suoi versi contro le unità di luogo e di tempo. Non occorre accennare ai precedenti secolari di questa critica,<sup>2</sup> specialmente nel settecento.<sup>3</sup> Sarà più opportuno rilevare, esaminando gli argomenti del Porta, i riscontri con qualche predecessore. Egli lascia in disparte l'unità d'azione,

<sup>1</sup> Opere, Milano, Francesco Sanvito, 1857, III, 101. V. per gli improvvisatori O 425-426; e ADELE VITAGLIANO, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Ermanno Loescher, 1905, pp. 131 sgg., e per i loro critici 166 sgg.

<sup>2</sup> Ne fu tentata — non fatta — la storia da NELLA COEN nel *Saggio sulla questione delle unità drammatiche in Francia e in Italia* (Livorno, S. Belforte e C., 1907).

<sup>3</sup> V. per questo BERTANA, *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri*, IV Supplemento del *Giorn. stor.*, 1901, pp. 95-97.

comprendendo che questa, quando sia bene intesa, non è più una regola estrinseca. Condanna invece le altre due unità con argomenti non originali, ma con una brevità e con un'evidenza d'immagini che danno alla sua logica una potenza di confutazione quale non si ritrova in tutta la storia di questa polemica. Egli move da un'osservazione che vedremo intimamente connessa col concetto ch'egli ha dell'arte: è ridicolo affannarsi tanto a sostenere le unità drammatiche, poichè le regole non fanno il poeta.<sup>1</sup> Questa considerazione dà alla sua confutazione un tono canzonatorio, quasi come di lotta che non varrebbe la pena di combattere. A quest'arma polemica s'aggiunge la forza persuasiva delle immagini. Le ragioni per le quali il Porta disapprova le due unità, sono che esse impediscono il libero svolgimento dell'azione, le tolgono quella varietà che dovrebbe riprodurre foggendosi sulla natura, frenano troppo l'immaginazione, obbligano ad artifizi (p. es. ai soliloqui), costringono i poeti a non trattar certi temi che non si posson rinchiudere nei limiti delle due unità, sono altrettanto inverosimili quanto la libertà voluta dai romantici. Nessuna di queste ragioni era nuova: l'ultima, per esempio, quella fondamentale, ripresa poi dal Manzoni, addotta quasi contemporaneamente al Porta da Ermes Visconti nel suo dialogo acuto ma condotto col procedimento socratico ingenuo e prolisso proprio di tutti i finti dialoghi dimostrativi;<sup>2</sup> la quarta era già stata espressa da Lope de Vega<sup>3</sup> e da Francesco Ogier, che nel 1628<sup>4</sup> aveva pure anticipato la prima delle ragioni addotte dal Porta. Ma il merito del nostro poeta consiste, come dissi, nell'aver rinnovati gli argomenti e resili più persuasivi colle immagini; efficacissima fra tutte questa:

E si, madamm Bibin, che dal moment  
Che tre or ghe sommejen vintiquàter,  
La podarav mo anch comodament  
Mett de part el penser d'ess in teatter,  
E figurass inscambi de passann  
Trenta, quaranta, on mes, magari on ann.  
Perchè se in d'ona fiasca d'on boccaa  
L'è assee brava, madamm, de fagh stà dent  
Mezza zajna de pù del mesuraa,  
La pò anch vess capazza istessament  
De faghen stà ona brenta, e s'el ghe par  
Magara el lagh de Comm, magari el mar.

Così le sestine del Porta, uscite certo poco prima del 21 febbraio 1819,<sup>5</sup> distruggevano le osservazioni recenti dell'Anelli<sup>6</sup> e rispondevano proba-

<sup>1</sup> *Il romanticismo. Sestine in dialetto milanese*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1819, p. 12, str. 3.

<sup>2</sup> Nel *Conciliatore*, n. 42, p. 163.

<sup>3</sup> V. COEN, *op. cit.*, 19.

<sup>4</sup> V. A. GALLETTI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Parte I, Cremona, Fezzi, 1901, p. 41.

<sup>5</sup> In questo giorno le annunzia il *Conciliatore*, nel n. 50, a p. 200.

<sup>6</sup> *Cronaca VII*, 1818, p. 32, str. 88.

bilmente a queste parole stampate nell'« Accattabrighe » il 31 gennaio dello stesso anno e dirette a loro volta, credo, contro il « Conciliatore » del 24 gennaio: Le unità drammatiche « si ritengono necessarie per l'illusione teatrale, perchè assistendo noi alla rappresentazione d'un fatto tragico, per essere veramente commossi da questo fatto abbiamo bisogno che tutto ci sembri prossimamente verosimile e probabile » (n. 5, p. 18). Uscite le sestine del Porta, Carlo Gherardini cercò scioccamente di mostrare che proprio l'immagine conclusiva del Porta era quella che rovinava la causa;<sup>1</sup> e l'« Accattabrighe », pur riconoscendo l'ingegno del poeta, dichiarò ch'egli aveva sostenuta una causa spallata, ma non volle — o non seppe — confutarlo (n. 9, p. 35). E forse il Porta si ricordava delle vane chiacchiere dei classicisti in favore delle unità quando scriveva il sonetto stoppanesco « Pretendere di strugger le unità » (B, 303)<sup>2</sup> e quello con finissima canzonatura intitolato « Di giusto sfogo contro Ermes Visconti » (B, 310). Da una parte stava il Porta, dall'altra l'« Accattabrighe »; molto più vicino al primo che al secondo il Visconti che pareva un po' più moderato e quindi meno logico del Porta, giacchè ammetteva qualche limite alla libertà di tempo, non credendo lecito far diventare adulto un fanciullo dal primo al quinto atto.<sup>3</sup>

### III.

Quello stesso spirito irragionevolmente aristocratico il quale traeva il classicismo a nobilitare ogni argomento colla mitologia ed a limitare l'arte con regole che erano come il suo galateo, spingeva quella scuola a disprezzar la semplicità della frase e i dialetti come mezzo volgare d'espressione. Il Porta, democratico per indole e per educazione letteraria, non tenero del purismo contemporaneo,<sup>4</sup> e per di più così abile nel maneggiare il suo milanese, doveva naturalmente sentirsi offeso dal disdegno del Giordani per i dialetti.<sup>5</sup> La polemica ha importanza, non solo artistica, ma anche teorica perchè si collega pur essa coll'idea fondamentale del Porta sull'arte; però non è nuova nemmeno essa nei concetti che la informano. Non sarà male accennar brevemente a' suoi precedenti. È noto che il 1759 il toscaneggiante padre Onofrio Branda derideva in uno de'

<sup>1</sup> *Risposta di Madama Bibin alle sestine del signor Carlo Porta*, Milano, Giuseppe Borsani, 1819, pp. 10-11.

<sup>2</sup> Si pensi che esso dev'esser di poco posteriore a *Il romanticismo*: infatti un ricordo dell'ultimo verso di quel sonetto c'è in una lettera del Porta del 19 maggio 1819 (SA, 47): « Febo a me non luce la ragione ».

<sup>3</sup> *Conciliatore*, n. 43, 23 gennaio 1819, p. 170, *Postcritta dell'Estensore al Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*.

<sup>4</sup> V. *La nascita del primm mas'c ecc.*, p. 18, str. 2.

<sup>5</sup> V. la *Biblioteca italiana*, feb. 1816, I, 173 sgg.; articolo originato dal I vol. delle opere del Balestrieri compreso nella CM.

suoi dialoghi i poeti dialettali lombardi suscitando tale sdegno, che in meno di sette mesi gli si lanciarono contro 64 opuscoli (V. CM, VIII, 247-248). Fra gli altri mossero contro di lui il Parini ed il Balestrieri. La polemica durò specialmente fra quest'ultimo ed il barnabita, e il Balestrieri scrisse a questo proposito parecchi noiosi componimenti poetici (V. CM, VIII, 253 sgg.). La contesa è interessante<sup>1</sup> perchè è un precedente esatissimo della polemica fra il Giordani ed il Porta, e perchè si trova nel Parini<sup>2</sup> e più esplicitamente nel Balestrieri l'argomento fondamentale che ricomparve poi nel nostro poeta. Già l'autore de « La Badia di Meneghitt » a consulta sora el prim Dialegh de la lengua toscana del P. Branda<sup>3</sup> aveva fatta l'osservazione (*loc. cit.*, 300, vv. 3-5), ovvia del resto, che ripetè poi il Porta (B, 319), che anche col milanese si può trattar qualsiasi argomento: il Porta lo disse con un'immagine che riprendeva felicemente quella del Giordani e dava forma tangibile a questa verità non trascurabile, verità già espressa dal Balestrieri con immagini un po' diluite ma molto persuasive (*loc. cit.*, 304-305), e da Francesco Gritti:<sup>4</sup> « Le qualità astratte d'un linguaggio non importano, si importa quel che con esso ciascuno riesce a dire. E lo stampatore della collezione milanese che diede occasione all'articolo del Giordani, affermava con efficacissima semplicità: « L'abito non fa il monaco, e la lingua non fa le opere ».<sup>5</sup> Più moderato invece nella sua opinione si mostrava Pietro Borsieri il quale, discutendo l'articolo del Giordani, ammetteva la superiorità espressiva dell'italiano sui dialetti, ma affermava l'utilità pratica delle opere scritte in vernacolo ad uso del popolo ignorante « dell'universal lingua d'Italia ».<sup>6</sup> Con lui s'accordava in parte Domenico Soldati che nello stesso anno pubblicava un « Commentario sopra un sonetto in dialetto milanese in difesa del dialetto medesimo »<sup>7</sup> e, pur affermando il valore dei dialetti, avrebbe voluto addirittura una lingua universale (p. 4). Poco dopo, nel secondo tomo dello stesso anno 1816, compariva nella « Biblioteca italiana » un dialogo del Monti,<sup>8</sup> dove « Matteo giornalista » tornava sulla questione richiamandosi al libretto del Soldati nel quale credea d'aver trovato, non ragioni, ma ingiurie.

<sup>1</sup> Per qualche altra notizia sui milanesi del settecento difensori del proprio dialetto v. DE CASTRO, *Dialetto e letteratura popolare, nel Mediolanum*, Milano, Vallardi, 1881, II, 49.

<sup>2</sup> *Al Padre D. Paolo Onofrio Branda ecc.*, Milano, Giuseppe Galleazzi, 1760, pp. 32, 36.

<sup>3</sup> « De le parole, Che za in tute le lingue No xe che le carpete de le idee, Separo la sostanza, E giudico dal sugo la naranza »; in CV, VII, 20.

<sup>4</sup> Vol. I, p. VII. I dialetti son difesi anche a pp. XIV-XXVII.

<sup>5</sup> *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, Milano, Pietro Giegler, 1816, p. 32.

<sup>6</sup> Milano, Giovanni Pirotta, 1816. Si riferisce al sonetto del Porta « I paroll d'on lenguagg » più sotto citato.

<sup>7</sup> P. 315. Il dialogo non è firmato, ma che sia del Monti risulta da Luzzo, *loc. cit.*, 16 nov., pp. 327-238.

Ora noi diam torto al Giordani e al Borsieri ed affermiamo col Porta l'indifferenza del mezzo in poesia. Ma se nella sua collana di sonetti<sup>1</sup> contro il Giordani è buono il pensiero animatore, non è altrettanto buona l'arte con cui è svolto, giacchè la polemica sembra un po' diluita. Si apre con un bel sonetto che, dando forma materiale alla togata solennità del Giordani, deride la sua dittatura letteraria. Il secondo sonetto canzona bene l'aria di degnazione colla quale il classicista aveva cominciato il suo articolo; il terzo — già esaminato — espone l'argomento capitale del Porta; ma il quarto, il sesto e l'ottavo sono un po' troppo simili nell'affermar tutti nella chiusa, sia pure con un'ingiuria comica bene assestata, la nullità degli scritti del Giordani; infine questi sonetti i quali — perchè spesso diluiscono in quattordici versi un solo pensiero — non hanno un grandissimo valore artistico, non sono poi del tutto incensurabili nemmeno come polemica. Infatti chi li confronti coll'articolo del Giordani vede che lo sdegno del Porta è soverchio, perchè se il primo nella sua affermazione commise un errore estetico, lo commise però con molte buone intenzioni delle quali un giudice spassionato gli deve tener conto.<sup>2</sup> Lo sdegno del Porta, a chi faccia questo confronto appare un po' personale: si sente ch'egli è stato punto nel suo amor proprio di poeta; non si spiegano altrimenti quelle ingiurie contro il Giordani così temperato nelle sue affermazioni ed animato in tutte da tanto amore per l'Italia. Nè il Giordani meritava la sfuriata del sonetto XI per aver *lamentato* che a' suoi tempi nella nostra penisola — e non a Milano come scrisse invece il Porta — forestiere significasse nemico. L'ira del Porta fu ragionevole solo quando egli rimproverò al Giordani d'aver condannato la raccolta senz'averla ancor letta (son. VII).

Nel complesso, dunque, la polemica è troppo lunga e non abbastanza giustificata. Soltanto ci interessa perchè l'idea che il Porta aveva sui dialetti, è un altro dei legami per i quali si congiunge col romanticismo che, essendo democratico in tutte le sue manifestazioni, fu non ultima delle cause per cui ebbero tanto sviluppo la letteratura e gli studi dialettali sui principi del secolo XIX (v. O, 333). Bisogna osservare che quell'idea l'aveva già espressa qualche anno prima — certo non dopo il 1812 — contro un senese disprezzatore del dialetto milanese, in un sonetto (P, 126, son. I),<sup>3</sup> che per la concisione e la limpidezza della sua logica e per la spontaneità con cui il principio generale è legato col motivo polemico, val più di tutta la collana contro il Giordani. Quel principio, che era già del Balestrieri, si collega col fondamento dell'estetica del Porta perchè anche l'affermazione dell'indifferenza del mezzo deriva dalla convinzione che l'arte è tutta

<sup>1</sup> Delle edizioni citate da me solo C la contiene completa (pp. 347-365).

<sup>2</sup> Questo nota era anche il NOVATI in *Poesia milanese de' vecchi tempi* (Nuova Antologia, 1º marzo 1909, p. 67).

<sup>3</sup> Fu stampato nel 1812 nel *Teatro italiano antico, raccolto per cura del dottor GIULIO FERRARIO*, Milano, Classici italiani, t. X, p. XVI.

interiore. Perciò il Porta disprezzava tanto il classicismo così curante di particolari intrinseci.

La sua accusa fondamentale all'arte dei classicisti era appunto la mancanza dell'elemento interiore, dell'ispirazione. Questa critica, nella quale s'accentra la sua polemica romantica, ebbe la più piena espressione nelle sestine « Per el matrimoni del sur cont don Gabriell Verr », fatte in società col Grossi, ma — credo — molto più dal Porta che dall'amico, almeno nell'esecuzione.<sup>1</sup> Il poeta in una visione — prima stoccata all'arte meccanica dei classicisti — capita sull'Elicona, fra una moltitudine di arcadi; il suo antico prefetto di studi lo introduce nell'abitazione di Apollo, cioè in una biblioteca dove stanno, in un angolo, delle vecchie pettegole che filano — le Muse —, e in mezzo, sopra un seggiolone, davanti ad un gran indice, assediato da una folla di poeti, il dio, decrepito, dalla vista così debole da non poter nemmeno più tollerare un raggio di sole. Chi vuole un'ode, chi un madrigale, chi un dramma,

E lu el respond con bona grazia a tucc,  
Che no farav tant d'olter ona mamma,  
E conforma al sogget je imballa via  
Stanza tal, numer tal, la tal scanzia :

là c'è materia per ogni bisogno, come nel regno della pedanteria immaginato dal Bettinelli.<sup>2</sup> — Ecco quel che ci vuole per me — pensa il Porta: — Oh Eliconio! Pittoneo! Pattareo! Ciparisso! fammi un epitalamio —. Ma questa volta il gran bibliotecario non riesce ad accontentar l'avventore, perchè gli sposi son molto illustri ed egli vuol qualche cosa di nuovo. Qui il Porta coglie l'occasione per introdurre in una cornice veramente nuova l'elogio degli sposi; semplice ma un po' troppo lungo per la pazienza di Apollo: si sente in questo punto qualche cosa di appiccicato; l'indirizzo di tutto il componimento è così satirico che il dilungarsi in quell'elogio sa di artificioso. Tuttavia quelle lodi son notevoli perchè rinnovano colla semplicità il motivo che il Parini avea rinnovato meglio coll'ironia,<sup>3</sup> e sono una lezione di spontaneità ai classicisti avvezzi ad epita-

<sup>1</sup> In quest'ipotesi mi conferma la notizia data ora dal SALVIONI, che le minute sono del Porta. (*Lettere di Carlo Porta a Vincenzo Lancetti*; n. a p. 11-12 dell'estratto dall'*Arch. stor. lomb.*, fasc. 18, 1908). Probabilmente il Grossi contribuì al disegno generale: infatti le lettere sue e del Porta (p. es. SG, 307, 308; SA, 30, 32) parlano della collaborazione in questo fortunato epitalamio. Non sarebbe nemmeno improbabile, benchè non si abbiano prove, che il Grossi avesse steso un abbozzo od anche i versi, e che le minute del Porta fossero il rifacimento di quell'abbozzo. E potrebbe anche darsi, benchè paia meno probabile, che almeno una parte delle minute del Porta fossero state fatte in presenza del Grossi e col suo consiglio. Ad ogni modo l'ultimo correttore fu il Porta e per lo spirito quelle sestine sono veramente sue.

<sup>2</sup> *Le Raccolte*, Milano, Giuseppe Marelli, 1752, p. 48. Vedi anche, per un confronto coll'Apollo del Porta, p. 49, str. 2.

<sup>3</sup> V. i vv. 344-349 del *Vespro* a p. 316 dell'ediz. NATALI.

lami frondosi.<sup>1</sup> Apollo se n'accorge e grida la guerra addosso a quel romantico intruso. La battaglia contro il malcapitato si combatte, in modo simile a quella bettinelliana dei raccoltisti contro i buoni poeti, a furia di almanacchi (li abbiām veduti invasi anch'essi dal classicismo), di drammi, di madrigali, ecc., e dà occasione ad allusioni particolari. Il povero poeta si vede quindi costretto a far da sè: « Romantegh come sont tutt quel che foo Sont condannaa à toeull foeura del me coo ». Con questi versi che uniscono perfettamente l'affermazione d'un principio artistico colla più terribile frecciata che si potesse lanciar contro i classicisti, sarebbe finito quel componimento, se il poeta non avesse dovuto far gli auguri agli sposi: quindi l'aggiunta d'una sestina tirata giù un po' alla carlona. L'unico difetto di questa satira è quel po' d'artificio col quale è svolto il motivo dell'epitalamio che, essendo il fine occasionale del componimento, dovrebbe essere appena accennato di fronte al fine principale: la caricatura del classicismo fatta col componimento stesso in cui quello s'era radicato più profondamente e che, classicheggiante o no, non solo era diventato per effetto del classicismo un vero genere letterario, ma s'era anche infiltrato nella stessa poesia dialettale.

Naturalmente i versi del Porta non valsero ad uccidere la moda.<sup>2</sup> Ciò non toglie che questa sia la più artistica delle sue satire letterarie. Il tema satirico è trasformato in un tema rappresentativo: si tratta veramente d'una scena nella quale Apollo è il protagonista. Quel vecchio bibliotecario è la personificazione perfetta del classicismo degenerato, rappresentato poi dal Tommaseo in modo simile al Porta.<sup>3</sup> Già quest'atteggiamento generale mostra che si deve trattar di un'opera quasi esclusivamente portiana, perchè ho osservato che la caratteristica fondamentale e il maggior pregio artistico dell'opera del Porta contro il classicismo è appunto la completa trasformazione fantastica d'un motivo polemico. Per l'arte le figure de' suoi versi contro i classicisti non differiscono affatto dalle sue figure di preti. Apollo è tanto vivo e comico quanto fraa Condutt. Quasi sempre nel Porta l'idea si trasforma in una persona viva. L'ambiente e i suoi abitatori sono la trasformazione materiale perfetta, continua e colorita con particolari contemporanei — dell'idea critica del Porta. Anche l'ambiente: il tempio d'Apollo è diventato una biblioteca; espressione fantastica dell'affermazione che la poesia classica — non disprezzata dai romantici — è degenerata in erudizione morta. Lo stesso dicasi per la trasformazione d'Apollo. Ogni particolare meriterebbe

<sup>1</sup> Però nel settecento non tutti gli epitalami erano stati di questa specie; parecchi avevano avuto intendimenti giocosi o precettivi (v. BERTANA, *Il Parini*, cit., pp. 61 sgg.).

<sup>2</sup> Sono molte le raccolte — soprattutto per nozze — stampate a Milano, italiane, lombarde, o miste, nel primo trentennio del secolo XIX. Per evitar lunghe citazioni rimando semplicemente a queste miscellanee dell'Ambr.: S. B. U. VII. 39 e 58; S. B. U. VI. 41; S. B. T. V. 24; S. C. L. VIII. 86.

<sup>3</sup> Nel romanzetto incompiuto ricordato in O, 366.

d'esser considerato per veder quanto sia coerente la traduzione fantastica dell'idea, come ad ogni momento del modo di poetare dei classicisti corrisponda un atto materiale. Basti un'osservazione: il Porta, saputo qual è l'ufficio d'Apollo, lo invoca con una filza d'epiteti mitologici perchè lo aiuti, poi racconta come il dio gli abbia indicato lo scaffale che faceva al suo caso; ci si vede nitidissima la caricatura dei classicisti che cominciano strombettando un'invocazione ad Apollo... per scribacchiar dei versi a ricetta, sempre generici, buoni per qualsiasi argomento d'una certa specie. Tutta questa rappresentazione si riveste poi d'un colorito particolare per l'uso magistrale dell'ingenuità, per il pensiero di fingersi nella biblioteca d'Apollo e di andar proprio da lui a domandargli l'epitalamio perchè quell'ingenuità dia maggior rilievo all'aperta satira finale.

IV.

In un frammento inedito<sup>1</sup> il Porta canzona cinque classicisti sciocamente pretensionosi: Francesco Pezzi, estensore della « Gazzetta di Milano »; Trussardo Caleppio, fondatore e compilatore dell'« Accattabrighe »; Camillo Piciarelli, improvvisatore e classicista insipido; Carlo Gherardini, di cui riparerò più avanti. Il Porta, facendo forse la caricatura dell'infelicitissima finzione del Piciarelli trasformatosi per ironia in romantico,<sup>2</sup> risolve di farsi classicista perchè i sullodati non possono soffrire il romanticismo, e quando cinque omoni di quella fatta son d'accordo, devono aver ragione anche se han torto. Invoca dunque Apollo perchè lo converta. In un attimo la grazia è fatta; e il Porta ne risente subito le conseguenze:

Me paren tuec mincion la gent del mond,  
già senti el stomegh, l'anim e 'l preteret  
pregn, comor, ras e sconfi di mee meret.  
Già me senti anca mi padron de cà  
del tempi della Gloria de Milan  
.....  
fo guerra a mort a chi sa pù de mi,  
che sont on olter Pezzi in quest che chi.

Ora però il Porta desidera anche l'aiuto d'una qualche Musa che gli faccia quattro sestine degne del Gherardini e compagnia. Ed ecco che « madamma Servizial Sparmiadiga » « la ven giò d'Eliconna | scœulia scœulla ch'el par che la scarliga ». Peccato che poco dopo il componimento si tronchi, perchè prometteva di riuscire una rappresentazione gustosa dell'ignorante presuntuosità di certi classicisti, e fors'anche una satira specifica

<sup>1</sup> SM. Come al solito, il frammento ha molte varianti che trascuro.  
<sup>2</sup> *Scherzevoli liriche anacreontiche ed estemporanee*, con rami coloriti, Milano, Batelli e Fanfani, 1818, pp. 3 sgg.

del vizio fondamentale già satireggiato genericamente nell'epitalamio pel Verri.

Questa satira specifica la troviamo invece intera nei sonetti stoppaneschi. Il povero avvocato Pietro Stoppani di Beroldinghen nel 1815 aveva sentito il bisogno d'esprimer con quattordici sonetti il suo giubilo per la venuta in Milano dell'imperatore Francesco I.<sup>1</sup> Quei versi sono fra le cose più impudentemente spropositate che si siano mai impresse. Endecasillabi sbagliati, sgrammaticature, aggettivi distribuiti alla rinfusa come le maiuscole ed i segni ortografici, parole e frasi insensate in mezzo ad arcaismi e ricordi mitologici pretensionosi e sconclusionati, una miscela ridicolissima del tono familiare che irrompe fra il tono che vorrebbe esser sublime: un tutt'insieme pazzesco in cui sembrerebbe quasi che l'autore facesse la caricatura di sè stesso.

Minerva e Pallade? Ah giusti Dei ajuto  
Porgete ad un Alma che arde e desia  
Di spiegar la gioja di Lombardia:

(p. 9)

un parodista non avrebbe potuto far di meglio. Il Porta aveva dunque dinanzi a sè un magnifico modello: per canzonare il furor classicista di quell'analfabeta bastava dare un significato artistico a qualcuna di quelle bestialità. E così fece il Porta. Trasportò ne' suoi sedici « Sonetti stoppaneschi » (B, 300-314) tutte le specie di castronerie dette dallo Stoppani ne' suoi sonetti di giubilo, e ne compose una lepidissima satira. La quale ha un valore più artistico che polemico: lo Stoppani era un così bestiale somaro che certo fra i classicisti non si trovava nemmeno un paio d'orecchie da stargli a paro.<sup>2</sup> Quindi dei molti strafalcioni dei sonetti del Porta pochissimi hanno un valore satirico contro tutti i classicisti. Perciò, oltrepassando di troppo il segno, questi sonetti non potevano produrre un grand'effetto. Ma per noi sono interessanti perchè sono la più enorme esagerazione a cui è giunta nel Porta la caricatura del classicismo. Abbiám già veduto nelle sestine pel matrimonio del Verri una rappresentazione del classicismo in azione; qui ne vediamo un'altra anche più specifica. Siam dinanzi ad un classicista determinato che rappresenta in sè la caricatura delle opinioni e dei mezzi polemici de' suoi compagni. La figura di quel classicista scimunito balza fuori viva da tutti quei sonetti e dà loro quell'unità che non può derivar dagli argomenti perchè questi non son fra loro concatenati strettamente. Leggendoli ci si vien formando nella fantasia l'immagine d'un uomo atteggiato ad uno sdegno

<sup>1</sup> *Poesie dell'avv. PIETRO STOPPANI DE BEROLDINGHEN in attestato di giubilo per la venuta ecc.*, 1815.

<sup>2</sup> Anche la *Biblioteca italiana* lo derideva: v. nel dialogo cit. del Monti a pp. 351 e 355. In alcuni versi dell'Ambr. (E. S. III. 5), che probabilmente furono scritti dal classicista Paganini, si parla di un « dramma de can Degn de vess scritt dell'Avvocat Stoppan » (p. 232); anche quello che segue mostra in che conto lo tenessero gli stessi classicisti.

che vorrebbe aver compostezza e solennità classiche, ma — non potendosi mantenere in questi limiti per la volgare ignoranza dell'uomo in cui si manifesta — degenera sempre in vaneggiamento. Lo Stoppani cerca le parole più grandi perchè sente che deve esser dignitoso; ma, poichè non lo è, trova, invece del grande, l'enorme. Quindi, dopo aver detto: «Noi tutti letterati di Milano, Che siamo quelli che dà legge al mondo», si lascia sfuggire: «Abbiamo letto con sdegno *inumano* La tua tragedia senza il giusto pondo». Anche qui è la caricatura d'un'apparenza che non ha sostanza, d'una frondosità che copre il vuoto assoluto. Lo Stoppani gonfia le gote: ma non ne escono che vento e strida miserabili. Vuol salire ad altezze eroiche, e a mezza via cade in volgarità borghesi: «O Pallade, o Minerva, O Citerea, o Cinzia, o Amatunta,» esclama «vostra luce» non

fu mai per mio creder tramontata,  
Ma solamente dal respiro immondo  
Della già detta caterva [i romantici] offuscata.  
Del resto il vostro regno assai giocondo  
*Mercè i talenti di gente educata,*  
Durerà sempre fin che dura il mondo.

Quel penultimo verso è geniale: non tutti gli uomini d'ingegno sanno inventare una bella bestialità.

È tutta una canzonatura che s'infiltra ne le parole dello Stoppani, come un castigo ch'egli infligge inconscia- e involontariamente a sè stesso, pur mentre sta così in sussiego. È dunque un continuo gioco di contrasti che a quando a quando si avvisa anche più per qualche maggiore sproposito improvviso. La mania erudita e grandiosa del classicista e la certezza della propria superiorità contrastano colla sua ignoranza e colla sua piccineria e talora colla finzione della modestia: quindi nell'enumerazione dei campioni del classicismo: «Ed io con loro che non mi nascondo Debolmente poeta ed avvocato» — si avverta la comicità di quel goffo avverbio che vorrebbe temperar modestamente il vanto —; quindi l'arguzia miserabile; <sup>1</sup> quindi la ricerca della sonorità e le cacofonie orribili; <sup>2</sup> quindi accanto alla frase aulica la frase del parlar quotidiano, o la frase cominciata aulica e finita pedestre, <sup>3</sup> o la frase tutta aulica ma insensata; <sup>4</sup> quindi accanto alla parola arcaica la sgrammaticatura e lo sproposito di metrica; quindi, dopo o durante lo sforzo di radunare il più possibile di ricordi dotti, il granchio colossale e il riempitivo che è un balbettio dello spirito; <sup>5</sup> quindi lo sfarfallone che prende il volo proprio

<sup>1</sup> «Apollo canterà con mille cantici, Che voi distrutti avete quelli orribili, Non romantici no, ma negromantici».

<sup>2</sup> «Le pindarici pendici»; «Pretendete esser esseri assai perfetti, E credete tener le genti allegre Con sempre scuri scheletrati detti».

<sup>3</sup> «Di cui la fama il gran nome trombetta».

<sup>4</sup> «Nel calzare la tragica camena».

<sup>5</sup> «Invano voi, felloni, combattete, Che là vi è Apollo e tutti i Dei amici, E Bellona e Vulcano colla rete, Ed Ercole terrore dei nemici».

quando lo Stoppani s'impanca a maestro; <sup>1</sup> quindi le congiunzioni proprie del ragionamento ficcate in un passo che vorrebbe essere ispirato; quindi l'intrusione dello sproposito nel tono tragico e lo scoppio del comico dall'urto di due elementi così disparati: onde la terribile minaccia ad Ermes Visconti:

Ma Giove che tonante furibondo  
Fece già Lotte in statua di sale,  
Di sasso ti farà per il secondo.

Stranissimo miscuglio di spropositato e d'insensato che ci fa veder la confusione di quella mente devastata dalla sonorità vacua e boriosa. I discorsi dello Stoppani non sono idee, ma suoni: Giove, tonante, furibondo, trasformazione in statua di sale, ripetizione di questo miracolo: ecco una quantità di cose che fanno colpo; egli non cerca altro. Si sente che l'idea ch'egli s'è fatta dei classici, è che sian uomini dalla voce reboante; l'unica idea ch'egli si possa far della maestà è questa parodia della maestà: la reboanza. È una bella dimostrazione di quel che possa diventar ciò che è grande in una mente minima.

Fra i migliori di questa collana sono i due sonetti «A Manzoni che meglio si chiamerebbe Bue» (già così significativi nella stupida enormità di quell'insulto lanciato coll'attenuazione della frase «che meglio si chiamerebbe» come in aria di compatimento), e quello «Per coprire con malizia furbesca». Lo Stoppani di fronte al «Carmagnola» del Manzoni assume un'aria fra dolorosa e scandolezzata: egli, che è uno dei legislatori del mondo, non può non sentirsi turbato da quel fatto gravissimo d'una tragedia composta «senza il giusto pondo»: frase indeterminata che lascia intender molte lepidi cose, e che ricordava a Francesco Pezzi quel che aveva scritto appena uscito il «Carmagnola»: «L'autore non sospetta nè men per ombra che lo scopo d'una tragedia sia quello di destare il terrore e la pietà». <sup>2</sup> Lo Stoppani è turbato perchè quella tragedia è un segno d'un fenomeno generale e gravissimo: il buon gusto precipita. Dunque bisogna porvi rimedio, bisogna andare incontro al mal gusto «armata mano» — notate la grossa materialità della frase che tradisce la mente incapace di astrazioni —: e le armi saranno

l'articolo primo ed il secondo  
E il terzo della vera e gran Gazzetta  
Che fa il Pezzi, quell'uom così famoso,  
Di cui la fama il gran nome trombetta.

«Leggili tutti e due» — si esalta lo Stoppani — «e *trema*». Ecco l'impressione del «Carmagnola» nella mentecina d'un classicista. Questo

<sup>1</sup> Al Berchet: «Non sai Omer, Tasso, Virgilio chi fu? E che han cantato grandi duci e re E che simili a quei non ne avrem più, Perchè la vera Minerva era con sè?».

<sup>2</sup> *Gazzetta di Milano*, 16 gennaio 1820, *Appendice*, p. 78, col. II. Questo è il rimprovero fondamentale nella critica del Pezzi, ed è spesso ripetuto.

sonetto è il discorso d'un cretino nato, ma non ha l'incoerenza di certi altri in cui le bestialità son così ammassate e così varie da impedire al lettore di farsi un'idea chiara: lascia quell'impressione unica che deriva da ogni buona opera d'arte.

Il secondo sonetto al Manzoni — «Troppo, Manzoni, fosti tu già superbo» — ha anch'esso un nucleo cretino da cui derivan tutte le imbecillità del componimento: il voler far da maestro al Manzoni indirizzandolo all'«almo Pezzi, Che lui è quel che insegna il necessario»; ma raduna anche troppe bestialità.

Migliore è il quinto di quelli «Contro tutti i Romantici». Qui parla il classicista reazionario che ha un po' della spia. Questi romantici, dice l'autore dei sonetti «in attestato di giubilo» per la venuta di Francesco I, coprono le loro trame coll'amore per la letteratura tedesca; ma noi sappiamo bene che questo romanticismo vien dalla Francia, dal paese dei giacobini, e metteremo a posto i romantici come già abbiām messo a posto gli eroi dell'89. «Resto stordito che non mi par vero» — si sente anche negli strafalcioni la confusione dello stupore enorme —

Resto stordito che non mi par vero  
Come non desti il fatal rigore  
Di chi regge giustamente l'impero.

Bisogna incarcerar questi «nemici d'Omero, Che forse son quelli dell'imperatore, Della Chiesa cattolica e suo clero». Fra i sonetti stoppaneschi è certo il migliore: l'idea direttiva c'è e si svolge senz'intoppi dal principio alla fine, solo con quel tanto di cretineria che è necessario per far condannar comicamente il classicista reazionario, austriacante e clericale. Qui le bestialità isolate non sono più scopo, ma mezzo.

Non occorre esaminare altri sonetti: basta ricordar l'ultimo, di protesta, a cui la rima tronca — artificio imitato dal sonetto del vero Stoppani, anch'esso ultimo della serie (p. 14) — dà un tono di comica risolutezza; quello al Pezzi terrore dei romantici — «Capisco anch'io che non riuscirai» —, con la chiusa eroicomica: «Pezzi, cangia il tuo stil, che è troppo mollo»; e quello di lode al medesimo Pezzi al quale lo Stoppani vuol erigere una statua «in piazza per esempio»: nulla di peggio per il povero Pezzi che questo sonetto laudativo così ingenuamente sciocco.

Qualcuno, come quello «Di giusto sfogo contro Ermete Visconti», quello contro il Berchet e quello contro il Torti, sono un po' troppo spropositati e non dicono nulla di così caratteristico da renderli necessari ne la collana destinata a ritrarre la costruzione irrimediabilmente falsa dell'ingegno de lo Stoppani. C'è qualche sfarfallone vivace: ma le belle bestialità non bastano a costruire una vera opera d'arte: occorre che esse sian legate fra loro in modo da render l'immagine viva della mente da cui scaturiscono. Questo il Porta ha ottenuto in parecchi de' suoi so-

netti, ma non in tutti: qualcuno andava soppresso; le tinte del ritratto sarebbero state più sobrie e più efficaci. Eliminazione che forse il poeta avrebbe fatta se avesse pubblicato lui stesso quella collana. Quindi le mie son quasi tutte osservazioni e non censure.<sup>1</sup>

## La teoria positiva.

### I.

Esaminato in ogni sua parte — anche in quella personale e più canzonatoria che satirica — l'anticlassicismo del Porta, cioè le sue teorie artistiche negative, mi resta da studiare quel ch'egli accettava del romanticismo e la sua teoria positiva.

Gli argomenti che furon poi l'armamentario dei nostri peggiori romantici, offersero facile occasione di censura a parecchi classicisti i quali, come accade, combatterono il romanticismo senza voler sapere o senza sapere che cosa fosse,<sup>2</sup> e non vollero veder nei loro avversari che una schiera di terroristi vaganti sotto la luce funerea della luna, tra fosche ruine sparse di teschi, e perennemente assorti in fantasticherie macabre. L'Anelli biasimava fin dal 1811 la poesia del terribile, e tornava sull'argomento nel 1818.<sup>3</sup> Il 1817 il Londonio, che pure era un classicista moderato, dopo aver osservato che nemmeno i romantici non eran d'accordo sulle caratteristiche fondamentali della loro arte, affermava che la poesia romantica «è essenzialmente melanconica e lamentevole» e «per rendersi popolare» «non ischifa di abbassarsi alle idee del volgo, ai suoi pregiudizj, alla sua superstizione»;<sup>4</sup> e l'anno seguente ripeteva ed aggiungeva: «La poesia romantica tende costantemente al patetico. Ciò è quanto dire che essa si limita a considerar la natura sotto un solo aspetto».<sup>5</sup> Lo stesso anno il Piciarelli, classicista intransigente, fingeva d'esser diventato un romantico, benchè affermasse di non conoscere il significato di quella scuola (l. c., 23), giurava che d'allora in poi avrebbe disprezzato ogni regola e in tutti i suoi lavori avrebbe saltato di palo in frasca, e consigliava ad un amico pittore che doveva diventar romantico:

Sostituisci alle stranezze antiche  
Idee più adatte ai tempi e agli intelletti  
Che non amano far molte fatiche,

<sup>1</sup> Non ho potuto saper nulla dell'edizione senza data citata in C, 743.

<sup>2</sup> V. quel che dice il Grossi in una sua lettera (SG, 309).

<sup>3</sup> *Cronaca I*, Milano, Gio. Gius. Destefanis, pp. 25-26, 43-44; VII cit., 31-32.

<sup>4</sup> *Cenni critici sulla poesia romantica*, Milano, Giovanni Pirotta, 1817, in-1°, pp. 9-10, 17.

<sup>5</sup> *Appendice ai Cenni critici sulla poesia romantica*, Milano, Giovanni Pirotta, 1818, p. 18, n. 1.

Come sarebber spiriti folletti,  
Maghi, streghe, fantasmi, spettri e mostri,  
Tutti deformi e spaventosi aspetti.  
Potresti ancor, giusta i sistemi nostri,  
Un Silfo effigiar che a qualche bella  
Fra la nebbia si mostri, e non si mostri,  
O qualche vate senza sproni e sella,  
Che dal cielo discenda a gambe aperte,  
Strisciando giù pel raggio di una stella.<sup>1</sup>

L'unica idea notevole per i tempi è il ravvicinamento ch'egli faceva del romanticismo al secentismo (pp. 22-23), non osservando però quello che veramente importava. Lo stesso anno X. Y. Z., cioè il dottor Paganini, nel suo « Grande almanacco romantico », che dev'essere il *taccojon* delle sestine pel Verri,<sup>2</sup> notevolissimo per chi vorrà far la lepida storia della satira antiromantica ed anticlassicista italiana, riprendeva, qua e là con canzonatura più felice del Picciarelli, il tema satirico che ormai tendeva a diventare un luogo comune. Quel libretto vuol dare « una giusta idea del Romanticismo, ciò che » — dice il Paganini ripetendo un'accusa oramai solita — « finora non hanno potuto fare i Romanticisti più noiosi ed esagerati » (p. 6); e non fa altro che descrivere il romanticismo come l'arte del terribile, con ripetizioni stucchevoli, ma non senz'una certa ingegnosità. L'anno è diviso in mesi che han nomi spaventosi, e in giorni che hanno — come gli astri — designazioni bestiali; nel teatro romantico si rappresenta l'allegro ballo « I Sepolcri al passeggio » e l'opera in musica « Quattro Cadaveri ed un Sepolcro »; nel « Saggio di sinonimia romantica », talora arguto, a « bello » corrisponde « informe », a « boschetto » « cimiterio », a « cielo » « abisso », a « dei » « vampiri », a « ilarità » « misantropia », a « natura » « mostruosità »; perfino l'amore diventa terribile: a « bacio » corrisponde « morso ».<sup>3</sup> L'anno seguente lo stesso autore pubblicava « I Romanticisti, melodramma semi-eroico-tragicomico », nel quale il Porta a ragione trovava « tratto tratto » « della spontaneità e qualche bel verso » (SA, 48). Il Paganini vi satireggia, fra l'altro, la terribilità dello Shakespeare (pp. 13, 18-19) allora ammiratissimo in Italia<sup>5</sup> e da poco onorevolmente ricordato dal Torti nel suo famoso libretto (*cit.*, pp. 23-24), e fa radunare i romantici in un cimitero per celebrare i funerali di donna Tremola morta di romanticite. Don Ciccione invita gli amici a mettersi a meditar nel cataletto; Don Marforio esorta: « Fiumi versiam di lagrime, Urliamo di dolor! » E, poichè nessuno riesce a piangere, distribuisce ai compagni de le cipolle per ottenere il desiderato effetto

<sup>1</sup> Pp. 3, 15, 20-21.

<sup>2</sup> *Ed. cit.*, p. 10, v. 6. A piè di pagina v'è questa semplice nota: « Grand'almanacco ». A p. 14 vi sono altre allusioni.

<sup>3</sup> Pp. 7-9, 20-21, 27-28; v. pure pp. 19, 34 sgg., 66 sgg.

<sup>4</sup> Milano, Tamburini, s. d. Però a p. 71 v'è la data 27 aprile 1819.

<sup>5</sup> V. O, 247-249; e Guido Muosi, *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana*, Firenze, Nuova Rassegna Editrice, 1908.

(pp. 12-35, 59-62). Satira non del tutto trascurabile del tono flebile ed insincero dei cattivi romantici: quindi non esagerava troppo il Pezzi dicendo che non era mai stata rappresentata così completamente la mania dell'ultraromanticismo.<sup>1</sup> L'autunno dello stesso anno il Paganini mandava fuori un altro melodramma, il « Marsia ». Anche qui il motivo satirico preponderante è quello de le stravaganze del romanticismo: una delle scene è un'« orrida valle sparsa di antichissime piante percosse dal fulmine » (p. 7); nella scena IV dell'atto I Marsia racconta un suo sogno di finimondo; nella scena VIII è condotto da Martinazza donna letterata, e lacrimosa: « Scena muta di ammirazione. M. e M. Oh! — MART. Lui! — MAR. Lei! Lei! — MART. Lui! Lui! — MAR. Lei! — a 2 Chi mai veggo, eterni Dei! » « MART. Lasciamo i complimenti, Parliam di quel che preme. — MAR. L'aria? — MART. L'ho qui; a momenti La leggeremo insieme. — MAR. La musica? — MART. Fra poco la porterà il maestro. — MAR. È bravo? — MART. È tutto fuoco, Da capo a piè tutt'estro. — MAR. Di che paese? — MART. Esotico. — MAR. Cioè? — MART. Della Lapponia. — MAR. Dove imparò la musica? — MART. Sei mesi in Babilonia. — MAR. Motivi? — MART. Tolti in prestito Con arte inimitabile. — MAR. Condotta? — MART. Assai fantastica. — MAR. Effetto? — MART. Oltramirabile. — MAR. E il nome? — MART. È un nome esotico. — MAR. Cioè? — MART. *Charivari*. — Scena dove la tendenza esotica e strana del peggior romanticismo è messa in caricatura con agilità e semplicità di linee.

Quest'inclinazione a veder nel romanticismo una scuola di terribilità capricciose continua per parecchio tempo: nel 1824 si pubblica nello « Spettatore lombardo »<sup>2</sup> un largo riassunto dei « Romanticisti » e si ripete che « il fondamento della poesia romantica sono i cadaveri e i beccamorti », ecc., ecc. Nel 1830 Defendente Sacchi, romantico lui pure, scrive: « In quelle nazioni » « che i romantici tolsero a maestre, erano recenti nel secolo passato, le superstizioni degli spiriti folletti e dei brocolochi redivivi sotto il nome de' vampiri, le danze macabre, le fole de' fantasmi a cui abbiamo rinunciato da tre secoli: ora per seguirle in tutto, i romantici che ripudiavano la mitologia de' Greci, proposero siffatte fattucchiere qual peregrino ornamento a certe novelle di morti, che ballando fanno udire lo scrosciare delle ossa spolpate, e di ombre che capitando a cavallo mettono lo spavento ».<sup>3</sup> Le citazioni si potrebbero moltiplicare.<sup>4</sup>

Contro quest'accusa che avrebbe dovuto colpir soltanto quei poveri poeti che cercavano di sostituire come potevano l'impressione estetica

<sup>1</sup> *Gazzetta di Milano*, 16 maggio 1819, *Appendice*, p. 614, col. I.

<sup>2</sup> Milano, Giovanni Pirota, p. 129.

<sup>3</sup> *Intorno all'indole della letteratura italiana nel secolo XIX*, ecc., Pavia, Luigi Landoni, pp. 12-13.

<sup>4</sup> V. per il pensiero dei buoni romantici e per le accuse dei classicisti O, 300-301, 364, 419-20, 422, 423, 438, 453, ecc.

che non sapevan dare, s'era già levato il 29 ottobre 1818, dopo la pubblicazione del «Grande almanacco», il Berchet affermando che i romantici non volevan nè maghe nè streghe; <sup>1</sup> il 3 dicembre dello stesso anno, pure nel «Conciliatore», s'era affermato che «il romanticismo non consiste nel lugubre e nel malinconico» (n. 27, p. 105); nello stesso giornale il 7 febbraio 1819 compariva la recensione d'un romanzo del Tedaldi-Fores al quale si rimproverava l'abuso dell'orrore (n. 46, p. 181). Appunto in quei giorni usciva «Il romanticismo», dove il Porta respingeva anche lui quell'accusa, dicendo a madamm Bibin:

Ne l'ha nanca de cred ai strambarij  
Che ghe dan à d'intend per spaventalla,  
Che i Romantegh no parlen che de strij,  
De pagur, de car matt, de mort che balla,  
Ohjbò: coss che ghe creden press'chè pocch  
Come la cred lee al papa di tarocch.

I Romantegh fan anzi profession  
De avegh, con soa licenza in quell servizzi  
Tutt quell che tacca lid con la reson,  
Che somenna, e che cova i pregiudizzi  
Vegnend giò da Saturno a quel folett  
Che ha stremii l'ann passaa tucc i sabett

(p. 10, str. 2-3).

La stessa protesta fece ironicamente in uno dei sonetti stoppaneschi (B, 305, IV). Ma tutte queste affermazioni non valevano: naturalmente bastavano i cattivi romantici per far condannare il romanticismo; sicchè ancora i collaboratori dell'«Antologia» dovevano insorgere di quando in quando contro la vecchia accusa.<sup>2</sup>

Il Porta, coerente alla sua condanna, non si valse mai della volgare terribilità romantica: la parte terribile del «Giovanni Maria Visconti» dev'essere del Grossi. Quando trattò qualche argomento che si prestava ad una rappresentazione orribile, ne fece una parodia. Belzebù, vedendo che la Morte gli porta una nuova vittima, «el solta in pee, El ghe trà i brasc al coll, e el dis: Oh cara, Viva ti, viva i medegh e i speziee!»; ma — dopo quest'arguzia che ringiovanisce col tono indifferente, colla rapidità e colla subitanità de l'allusione, il vecchio tema —, saputo che il morto è il buono Stanislao Bovara,

A sto nomm Belzebù el torna a tasè,  
El scrolla dò o tre vòult el sò mazzucch,  
E poeu el dis, sospirand: Gh'hoo despiasè

(P, 158, str. 5-7).

<sup>1</sup> Conciliatore, n. 17, p. 66.

<sup>2</sup> V. PAOLO PRUNAS, *L'Antologia di Gian Pietro Vieusseux*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1906, p. 193.

Dov'è più, in questo dolore così comicamente inverosimile, la terribilità del diavolo medioevale? E quella Morte che s'avanza «Sonand i castegnœur e sgiaccand fort Tricch e tracch i pee biott sul pavement» (P, 158, str. 1), non sembra la parodia del famoso tema romantico?

## II.

Come si vede dall'ultima sestina citata di «Il romanticismo», la ragione per la quale secondo il Porta i buoni romantici detestavano il terribile, era quella stessa per la quale avevano in odio la mitologia: cioè il buon senso che, naturalmente, classicisti e romantici si negavano a vicenda.<sup>1</sup> Questo criterio non è certamente di carattere estetico e può anche mortificare la poesia, quando non si sia nati essenzialmente poeti del buon senso come il Porta. Ecco un primo elemento che limita la libertà dell'arte nell'opinione del Porta. Anche lui, come tutti i nostri romantici, ebbe una teoria estetica impacciata da elementi estranei; ma fu l'unico grande romantico il quale nella pratica dell'arte non ne abbia risentito nessun danno. Il Manzoni, come io persisto a credere, fu danneggiato dalla sua estetica; il Porta no, perchè il suo temperamento era perfettamente consono colle sue poche opinioni in fatto d'arte. Anzi, si può dire che egli, esponendo nelle sestine «Il romanticismo» la sua teoria estetica, non facesse che descrivere il contenuto e l'atteggiamento generici della sua arte. La sua teoria positiva è espressa soprattutto in quelle sestine ed è il fondamento delle sue teorie negative, che egli collega tutte intorno a quest'affermazione:

... el gran busilles de la poesia  
El consist in de l'arte de piase,  
E st'arte la stà tutta in là màgia  
De moeuv, de messedà, come se voeur  
Tutt i passion che ghemm sconduu in del coeur.

«Je voudrais bien savoir si la règle n'est pas de plaire», aveva risposto il Molière alle ricette de' suoi critici; e qualche cosa di simile aveva pur detto un preromantico, il Passeroni:<sup>2</sup> è quel che pensano, anche senza esser romantici, tutti gli artisti che s'occupano poco o punto d'estetica. Per il Porta quest'arte di piacere sta tutta nel mover le passioni. Egli s'arresta all'interessante e, come teorico, contrariamente all'indirizzo generale del romanticismo italiano<sup>3</sup> che ha persino indotto

<sup>1</sup> V. p. es. il *Grande almanacco cit.*: nel «Saggio di sinonimia romantica» si nota: «Logica: senza sinonimo» (p. 28).

<sup>2</sup> O. c., 1756, t. I, c. II, str. 17.

<sup>3</sup> V. per quest'indirizzo Croce, *Estetica*, Bari, Gius. Laterza e figli, 1909, pp. 410-411.

ad un esageratissimo ravvicinamento del romanticismo col giansenismo,<sup>1</sup> non assegna all'arte nessuno scopo morale.<sup>2</sup>

Nelle sestine seguenti egli sviluppa il concetto dei versi citati, in modo da far vedere che per lui l'essenza dell'arte è l'ispirazione e che arte c'è quando c'è sentimento. Quindi in estetica egli è un sentimentale: elemento di critica romantica,<sup>3</sup> a cui egli dà poi una determinazione appartenente anch'essa a quella scuola, affermando che il poeta deve tener dietro al variar delle passioni prodotto dal variar dei tempi, dei luoghi e delle circostanze. Il suo concetto si viene precisando nelle strofe ne le quali combatte l'abuso moderno della mitologia (pp. 7-9) perchè ugualiar piccoli uomini ad antiche divinità, trattare argomenti futili alla stregua di azioni eroiche, è venir meno a quella regola per la quale ogni contenuto deve avere una sua espressione propria. Nella strofe seguente biasima anche l'oscurità della poesia dei classicisti: collegando questa censura col carattere popolare di tutta la sua arte, vediamo che la seconda ragione per la quale egli ha in uggia il classicismo, è quel medesimo ideale d'arte popolare che ebbero i romantici. Così i conciliatoristi non volevan che la poesia parlasse un linguaggio noto soltanto a pochi, e si professavan seguaci dell'arte classica che era stata conforme allo spirito ed alla cultura dei tempi in cui s'era svolta (l. c., n. 6, p. 22).

Sicchè il canone fondamentale del Porta, come appare da « Il romanticismo », è quello d'un'estetica del simpatico limitata dagli angustî criteri della verità storica presente e del buon senso. Ecco in breve il pensiero che scaturisce dalle sue sestine: L'essenza dell'arte è l'ispirazione; la materia dell'ispirazione l'artista deve trarla dalle passioni del suo tempo ed esprimerla con una forma adatta alla sua natura specifica. Sicchè il Porta che ammetteva col principio dell'ispirazione la libertà dell'artista, veniva poi a limitarla coll'imporre a questo un argomento contemporaneo, probabilmente in omaggio al principio, estraneo all'estetica ma spesso verissimo in pratica, che il contenuto presente interessa di più. Quindi l'inibizione dell'argomento classico che s'accorda coll'imposizione de l'argomento contemporaneo, ma contrasta coll'affermazione che l'arte non deriva da le regole ma dall'ispirazione. Parola vaga quest'ultima, ma d'uso necessario quando si voglia esporre il pensiero d'un uomo come il Porta che non s'impacciava di filosofia.

<sup>1</sup> V. ROTA, l. c., 607, 610 sgg.

<sup>2</sup> Non contraddicono nemmeno praticamente a questo le parole d'una sua lettera: « Io non sarò mai altro che un buon moralista a dispetto della cortecchia che mi inviluppa » (SA, 44-45). Questo passo non implica nel Porta l'intenzione di sovrapporre all'arte un fine morale, ma la coscienza che il contenuto della sua arte è morale.

<sup>3</sup> Cfr. p. es. con queste parole del Visconti: « Ciò che un uomo ha detto perchè lo sentiva », « desta infallibilmente la simpatia, lo spettacolo della natura umana è sempre interessante » (Conc., n. 21, p. 93); e coi versi del Torti il quale pone come condizione prima dell'arte il sentimento, ma, contrariamente al Porta, ne limita il contenuto agli argomenti morali (Sulla poesia, pp. 15-16 e 14, str. 3).

Dunque, di quelli che furono ben detti i due cardini della critica romantica — la verità e la moralità<sup>1</sup> —, egli manteneva, nelle sestine che esaminò, il primo restringendolo e dimostrando così di avere un senso storico anche più limitato che quello dei romantici, i quali per l'età classica non l'ebbero affatto. Bisogna però osservare che probabilmente il Porta in quelle sestine fu tratto per un motivo polemico ad affermar più di quel che pensasse: in esse egli voleva opporsi all'abuso che i classicisti facevano di argomenti remoti; quindi affermò la necessità di ispirarsi alla realtà presente, rifiutando così — senza volerlo — anche quel ciclo d'argomenti storici che ai romantici era tanto caro e che era bensì anch'esso, come fu osservato, non altro che memorie — al pari degli argomenti classici<sup>2</sup> —, ma per le maggiori relazioni che aveva colla civiltà contemporanea era studiato dai romantici senza che questi fossero del tutto incoerenti col loro canone dell'interesse. Nemmeno il Porta poteva condannar quel ciclo, poichè collaborò col Grossi nel « Giovanni Maria Visconti », cominciò una novella d'argomento relativo ai tempi della discesa di Carlo VIII in Italia (SM), e compose « La caccia di Barnabò Visconti » già ricordata. Dunque il suo pensiero sugli argomenti permessi ad un poeta dev'essere che questi può trattar qualunque materia che non sia classica. Egli in questo — senza discuter sul nome del romanticismo<sup>3</sup> come si faceva allora da molti, e senza darne una definizione — sta coi più dei romantici, i quali dividevano con troppa semplicità la storia in periodo classico e periodo postclassico ed attenendosi fondamentalmente allo Schlegel,<sup>4</sup> intendono per poesia romantica quella che deriva « dallo spirito della nuova civilizzazione ».<sup>5</sup> Il Porta si mostra così — mi pare — men coerente di Ermes Visconti il quale, enumerati gli argomenti della poesia romantica, soggiungeva: « Non tutto ciò che è romantico può essere convenientemente ricantato al presente; il poeta stia a livello de' suoi coetanei ».<sup>6</sup> Negata la possibilità che il poeta si senta ispirato da un argomento classico, è rigidamente logico negare anche la possibilità che egli si senta ispirato da qualunque altro argomento lontano dal suo tempo.

Quel che resta di essenzialmente vero nelle opinioni del Porta è il criterio impreciso dell'ispirazione e quello ben chiaro de la necessità che un determinato contenuto abbia un'espressione propria diversa da quella di qualsiasi altro. Il Porta aveva dunque in fatto di estetica quelle poche idee giuste che bastano ad un poeta. Questi due criteri fusi in uno solo egli espresse in otto sestine (13-20) che costituiscono il nucleo del suo

<sup>1</sup> BORGESSE, o. c., 93.

<sup>2</sup> GIACOMO BARZELLOTTI, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1904, pp. 297-298.

<sup>3</sup> V. *Il romanticismo* p. 5, str. 2-3.

<sup>4</sup> *Corso di letteratura drammatica*, traduzione italiana con note di GIOVANNI GHERARDINI, Milano, Paolo Andrea Molina, 1844, p. 6.

<sup>5</sup> BERCHET, *Conc.* n. 21, p. 83.

<sup>6</sup> *Conc.*, n. 25, pp. 97-100.

componimento polemico e ne sono, anche per l'abilità della canzonatura, una delle parti più convincenti.

E quand la sent, 'madamm, à invocà Apoll,  
E à domandà in ajutt i noeuv sorell  
Per cantà on abbaa ghice che mett al coll  
La prima voeulta on collarin morell,  
Ghe par, 'madamm, che st' invenzion la sia  
El non *plus ultra* de la poesia?

L'evidenza del contrasto fra le solenni immagini suscitate dai primi due versi e quella piccina dipinta dai due seguenti, vale un ragionamento, e la sonorità della chiusa baciata e sostenuta lo rinsalda con una canzonatura vigorosa.

E quand in mort de quai donnin pietos  
Gh'el fan vedè sto amor à sant Gregori  
A piang, à desperass trà i pret, i cros,  
E i pittocch che pelucca i gestatori,  
Se sentela, 'madamm, a sto spuell  
A gerà el sangu, à rescia la pell?

Anche qui, senza ragionamento, colla semplice rappresentazione il Porta rende evidente la ridicola stonatura di Cupido intruso nel cimitero fra i preti, le croci ed i pitocchi del secolo decimonono che staccano dalle torce i grumi di cera. Sì nell'una che nell'altra sestina il Porta segue un procedimento di caricatura che gli è molto caro: accentua gli elementi reali e accenna appena a quelli ideali; sicchè, naturalmente, ne' suoi versi la mitologia acquista una comicità che non aveva nei classicisti, i quali trasportavano per intero i loro argomenti al di fuori della realtà cadendo nel difetto del generico e dello stereotipo. Ma questa è un'arma polemica lecita, la quale contribuisce, come i paragoni dimostrativi, a far di « Il romanticismo » che ha un argomento teorico, una piacevole conversazione nella quale gli elementi astratti sono il più possibile nascosti. Questo è il pregio migliore del componimento: per esso le dottrine dei romantici divengono cosa tutta propria del poeta e son messe alla portata di qualunque intelligenza. Per ottenere questo ci voleva un temperamento come quello del Porta, che sapeva dare ad ogni idea una forma sensibile. Così questa polemica è divenuta un piano discorsetto ch'egli tiene ad una graziosa dama classicista,<sup>1</sup> mentr'ella sta per recarsi a sentir la « Virginia » dell'Alfieri. Il tono generale della conversazione è quello d'una canzonatura ingentilita ed accentuata ad un tempo da qualche fine atteggiamento madrigalesco e dai frequenti vocativi (« madamm », « madamm Bibin ») che sono come altrettanti richiami: — Guarda che ti canzonano —. Fra quest'andatura affettatamente signorile acquistano un'efficacia singolare certe scappate grossolane, le quali aumentano col

<sup>1</sup> Acutamente il RENIER combatte l'identificazione assoluta di questa signora col Gherardini (*l. c.*, 443, n. 1).

contrasto la canzonatura, perchè sono una maliziosa irruzione del realismo romantico del Porta. Il quale, forse per accrescerne ancora l'effetto, annota la più forte di queste scappate: « L'autore conosce benissimo, come conoscerà qualunque lettore, la bassezza di questo paragone, che non isfuggirà alla giusta nota dei Classicisti, ma volle sacrificare questo scrupolo all'evidenza » (p. 16, n. 5).

Il Gherardini rispose a nome di madamm Bibin, che in parte non lo aveva capito e che quel che aveva capito non lo aveva convinto e che si meravigliava che il Porta avesse detto delle porcherie ad una signora (*op. cit.*, pp. 3-5). Allora un ignoto s'indignò che questi avesse maltrattato il Porta (R, 95), e l'autore di « Il romanticismo », dopo essersi riso del proprio contraddittore facendolo sinonimo di certo oggetto che è in tutti i dizionari del mondo uno dei più ricchi di designazioni (R, 97), finì col perdonargli.<sup>1</sup>

### III.

Ma lasciamo questa polemica personale che c'interessa poco, e concludiamo il nostro esame del romanticismo portiano.

Guido Muoni dà come caratteristica del romanticismo in genere e di quello italiano in ispecie il sentimentalismo, e crede che « tutto l'ideale della scuola romantica lombarda » sia chiuso entro i termini del « sentimentalismo trascendente » e del « sentimentalismo demofilo ». <sup>2</sup> Quest'affermazione, corretta nel senso che essa designa il romanticismo considerato come indirizzo morale, ma non come indirizzo artistico, mi serve a determinar le relazioni del Porta col romanticismo morale lombardo. Ad esso egli è legato abbastanza strettamente per la seconda delle caratteristiche notate dal Muoni.

Quanto poi all'estetica il Porta crede che ogni sentito argomento non classico può diventare un lavoro d'arte e deve diventarlo con norme che non si possono insegnare. La compenetrazione della morale coll'arte, così accentuata nel Manzoni, in lui non si vede affatto.

L'amore dei romantici italiani per la storia, se può esser debolmente confermato dalle sue letture (SB), non è però affatto testimoniato da' suoi capolavori.

Ecco tutto il suo romanticismo. Non ha dunque nessun'opinione originale: quindi, se egli occupa uno dei primi posti nella storia della lotta fra classicisti e romantici italiani perchè tante volte e con tanto vigore scese in campo contro i primi, ne occupa invece uno secondario nella

<sup>1</sup> V. la lettera riprodotta la prima volta da ACHILLE NERI in *Un frammento della corrispondenza di Tommaso Grossi (Natura ed Arte, 15 agosto 1897, p. 484).*

<sup>2</sup> *Note per una poetica storica del romanticismo*, Milano, Società editrice libraria, 1903, p. 93.

storia del romanticismo italiano come semplice corrente di pensiero. Questa è la ragione per la quale a nessuno dei critici che si sono occupati in generale delle idee dei nostri romantici, è mai accaduto di doversi fermare sull'opera del Porta: questo che potrebbe parere una dimenticanza a chi consideri nel romanticismo italiano solo i fatti della vita esteriore,<sup>1</sup> appare invece pienamente giustificato a chi studi l'essenza di quel fenomeno.

Anche nella sua opera romantica il Porta si mantenne per quanto era possibile poeta popolare: rivendicò le ragioni del buon senso e con esse specialmente combattè ed ottenne risultati così efficaci quali altri più dotti e meno artisti non seppero raggiungere. Ma, ripeto, questi furono effetti pratici: teoricamente il romanticismo del Porta è così semplice che, come si sarà notato, lo esaminai soprattutto per la sua espressione, perchè egli fu l'unico italiano che abbia saputo trarre vera poesia da quelle contese. Anche qui, come in tutto il resto della satira portiana, il critico osserva, non la novità delle idee, ma la potenza dell'arte. Il Porta è importantissimo, non come teorico, ma come artista romantico. Come tale fu, dopo il Manzoni, il più grande dei nostri romantici. Fu detto con verità che «egli contribuì a togliere quella muffosa gravità classica alle nostre lettere, spianando la via al Manzoni a farsi capo-scuola di una nuova letteratura popolare».<sup>2</sup> Il Porta poeta fu negli intenti un idealista e nella rappresentazione un realista, più che un romantico nel senso complesso della parola. Il campo della sua arte fu ristretto entro i limiti del buon senso e della realtà; il suo programma fu quello del «Conciliatore» che voleva essere il rappresentante del partito della ragione ed affermava che «le finzioni della fantasia se non posano sulla reale natura delle cose e degli uomini, sono anzi un abuso che uno sfogo della mente».<sup>3</sup> Queste limitazioni non nocquero al Porta perchè non eran per lui limitazioni teoriche, ma limitazioni insite nel suo temperamento artistico. Il Porta poeta non si curò di quel che di falso v'era nell'estetica romantica, nè amò, come molti romantici, quella forma nuova che, dice il De Sanctis, «perde i suoi contorni, le sue linee diritte, la misura e la precisione nelle parti plastiche».<sup>4</sup> Oltre quello della rappresentazione del reale seguì solo quel precetto del romanticismo che noi abbiamo impa-

<sup>1</sup> Il BARBIERA perciò ha esagerato l'importanza del Porta nella storia del nostro romanticismo (*Carlo Porta e il Romanticismo*, nella *Rivista minima di scienze, lettere ed arti*, Milano, gennaio 1880, p. 37). Su *Carlo Porta poeta romantico* fu pure stampato un articolo insignificante di MATTEO CERINI (*Il pensiero latino*, Milano, 1908, nn. 30-31).

<sup>2</sup> FRA PASQUALE, *Il centenario d'un gran milanese*, nell'*Indipendente*, Milano, 20 agosto 1876.

<sup>3</sup> V. il *Programma del Conc.*

<sup>4</sup> *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Lezioni raccolte da FRANCESCO TORRACA e pubblicate con prefazione e note da BENEDETTO CROCE, Napoli, Antonio Morano, 1897, p. 15.

rato da esso: che un'opera d'arte trae da sè stessa le proprie regole, che le regole artistiche estrinseche sono assurde. Almeno per quest'idea non fu vano il romanticismo estetico: lo dovrebbero ricordare quelli che gli negano ogni valore.

Veduti i suoi criteri direttivi, ci resta da studiare l'arte del Porta nel suo organismo generale.

LIBRO SECONDO

LE CARATTERISTICHE DELLA POESIA DEL PORTA

---

## Le caratteristiche della poesia del Porta.

### I.

Ho mostrato in qual modo il Porta sviluppi le principali serie de' suoi argomenti. Ora, per studiar la fisionomia di tutta la sua arte, quello che essa ha di generale in ogni sua manifestazione notevole, esaminerò i suoi procedimenti e i suoi atteggiamenti costanti di fronte a qualsiasi argomento.

La caratteristica più generica del Porta è, come vedemmo finora, la comicità: osserviamone l'organismo.

Non è ragionevole attribuire ad una lingua tali virtù che possano affatto indipendentemente dall'abilità dell'artista che la adopera, renderla più atta a l'espressione di certi argomenti: le qualità d'una lingua non esistono astrattamente, ma solo in questa o in quella manifestazione; soltanto l'artista che abbia certe tendenze può con queste sviluppar le virtù che giacciono latenti in una lingua. Quindi, se è impossibile determinare astrattamente le particolarità artistiche d'una lingua, non è però assurdo considerare quale aiuto questa abbia potuto offrire ad un certo poeta. Perciò si può osservare che nel dialetto milanese, per la copia dei suoni larghi e delle parole sonanti; per una certa abbondanza di vocaboli in cui i suoni risvegliano per segrete affinità l'immagine visiva, uditiva, insomma in qualche modo sensibile degli oggetti materiali od anche immateriali espressi; per la ricchezza degli accrescitivi e dei peggiorativi pieni di significato, il Porta ha trovato un ottimo strumento, inclinato com'era a quel riso che, anche dove ceta un'intenzione raffinata, tende tuttavia a manifestarsi colle forme non molto riguardose del popolano.

Egli cava dall'onomatopea effetti comici che può ottenere solo chi

sia naturalmente disposto ad aiutar col suono la riproduzione d'un fatto che desta il riso non soltanto pel suo significato ma anche pel modo come avviene. Così quando descrive l'incontro del Bongee col tamburino

— Quand m'hin adoss che asquas m'usmen el faa,  
El prim de tutt, che l'era el tamborin,  
*Traccheta*, sto asnon porch del Monferaa  
El me sbaratta in faccia el lanternin<sup>1</sup> —,

non usa l'onomatopea per oziosa virtuosità, ma perchè vede in quel suono improvviso ed aspro il nodo di quella situazione comica; così ha un vero significato psicologico l'onomatopea del punto nel quale il Bongee descrive quel che accadeva su per la scala mentr'egli gridava invano: « Chi l'è? »: « Intant nissun respond, e sto *tricch tracch* El cress »: quel « *tricch tracch* », quel suono è la causa della sua paura; nessun'altra parola avrebbe potuto render più breve- e più efficacemente il suo stato d'animo e la sua causa, cioè l'essenza della situazione: oltre di che un'altra parola probabilmente non avrebbe colta la comicità del fatto. Quest'abilità serve pure al Porta per la sua satira, che è terribile anche per i mezzi acustici di cui egli dispone: il poeta, capitato in sogno fra gli arcadi, si tira addosso la collera d'Apollo che grida:

A l'arma! à l'arma! *Ir. Ipsilon, e Zetta!*  
Sont mi, sont el vost barba che ve ciamna:  
Pattasgiaccheta el s'giacca ona saetta!

Questo verso vale una risata: basta l'onomatopea per rivelare il giudizio del poeta.

Aiuti acustici per la canzonatura il Porta ne trova anche fuori della parola che ha un significato solo come onomatopea: si senta nella sua invocazione ad Apollo quella rima in -in e l'abbondanza di -ee:

Oh pader Elicòni, oh Pittonee!  
Oh Sciree! Pattaree! oh Ciparin!  
Che te fee vers de tutt i sort de pee  
In tutt i lengu, e fina in meneghin...

Di questo procedimento ha abusato nel sonetto « A on Contin bergamaschin » (P, 125), dove esso diventa meccanismo, ripetizione monotona di uno stesso atteggiamento. Meglio lo aveva usato in una canzonatura simile il Baretti deridendo lo Zappi,<sup>2</sup> e ottimamente lo usò il Porta nella chiusa de la strofe che descrive la riunione degli arcadi: « Gh'avevan tucc on liri, e on ghittarin Ne se sentiva olter che frin frin ».

<sup>1</sup> In questa parte non ripeterò l'indicazione della pagina e dell'edizione per i componimenti già citati nel primo libro.

<sup>2</sup> « Oh cari que' suoi smascolinati sonettini, pargoletti piccinini, mollemente femminini, tutti pieni d'amorini! » (*La frusta letteraria illustrata e annotata* da AUGUSTO SERENA, [scelta], Milano, Albrighi Segati e C., 1897, p. 12).

L'onomatopea gli riesce efficacemente rappresentativa anche quando non ha valore comico: Meneghin nella risposta a Polpetta:

Hin quij corp, quij trasport de caritaa,  
Quij vesper, quij compiett, quij mattutin  
*Pettaa là de nojaa, de desgarbaa.*

Il pericolo di rendere artificioso un procedimento artistico il Porta lo evita sempre quando fonda l'effetto comico sulla scelta d'una parola. Giovannin è irritato di quel certo *tricch-tracch*: « Infin poeu a quante mai *sbragi*: Se pò Savè chi l'è ona *vœulta*, o sì o nò? » Naturalmente il Porta trae molti effetti da questo procedimento che nella parodia è usatissimo:

Che sogn, che sogn d'Egitt! che sogn del Lella!  
Vision, vision real, patenta, e vera;  
S'è faa dent in del ciel ona *scorlera*,  
E hoo vist on bott sta poca bagattella!

*Scorlera* è il ragnar delle maglie e prepara poco solennemente una visione. Gli dei pagani non voglion confondersi coi preti:

Nun debbass mes'ciaa sù cont i Prevost,  
Coj Canonegh e i Prèt à fagh legria?  
In pagament de quella cortesia  
Che n'han faa col *grattann* tutt el fatt nost?

Minerva si vanta: « Mi che sont mi, Fioeura de la *crappa* del patron ». Una di queste parole scelte con avveduta malizia può rovinar tutta una rappresentazione maestosa. Questo della scelta de la parola è un accorgimento elementare in ogni poeta comico: non occorrerebbe quindi insistere, se il Porta non se ne servisse con un'abilità che rivela anche in queste minuzie un temperamento comico superiore. Giovannin spiega la causa del grido di Barborin:

Ch'eel, che no eel, l'è che on *despresios*  
El te gh'aveva refflaa dedree  
Propi a cuu biott on pezzigon rabbios:

L'epiteto segnato in corsivo è d'una rara finezza umoristica ed ha un significato psicologico intenso: conosciamo la tristezza nativa di Giovannin, la sua vena di pessimismo: quell'aggettivo è un'interpretazione involontariamente soggettiva del pizzicotto: parrebbe che l'ignoto lo avesse inflitto, non per far piacere a sé stesso, ma per fare un dispetto a Giovannin.

E significato psicologico ha pure qualche peggiorativo del Porta; il Bongee compassiona la sua donna che « dopo quell scappuse col paracar L'ha miss giò el coo davvero, e la dragonna: *Poverascia!* »: l'affetto è espresso con quel tono di voce un po' aspro che ha spesso il popolano rozzo e schivo della commozione. Si noti ancora il valor rappresentativo e dispregiativo ad un tempo del secondo verso del sonetto « Sissignor,

sur marches, lu l'è marches, Marchesazz, marcheson, marchesonon » (P, 124), uno dei sonetti portiani in cui la sonorità dell'ingiuria è più violenta, benchè non arrivi ancora all'irruenza del sonetto « On villan porch » (B, 378-379): quattordici versi che sembrano una grandinata di pugni.<sup>1</sup>

Il Porta, da grande poeta comico, sa rendere interiore l'aiuto esteriore del suono: la sua comicità ha fra le caratteristiche principali quella d'esser sonora: essa deriva dalla subitanità colla quale il Porta si compiace di notare un difetto o un contrasto difettoso,<sup>2</sup> ma ingagliardisce singolarmente per l'aiuto del suono il quale, molto più spesso che scelta di parole sonanti, di desinenze e d'altri simili artifici facilmente riconoscibili e d'effetto limitato, è addirittura ritmo del verso, del periodo, della strofe e spesso dell'intero componimento, per modo che il ritmo accompagna costantemente la comicità d'un'azione e la sottolinea in ogni sua fase. Cominciamo dal verso. La signora Peppa approva il laudese che va a messa:

Bravo! bravissem lù!  
E sbadagliand, e destirand i quart  
La se volta intrattant de l'oltra part:

c'è nel suono largo e lento del verso sottolineato la grave neghittosità della voluttuosa sonnolenza mattutina. Sono riuniti gli dei dell'Olimpo:

La soleta lusnada, el solet tron  
Je trà tucc l'occh com'è de consuett;  
Se fa silenzi, no se sent on ett,  
E se alza sù in pee madamm Giunon:

che solennità canzonatoria nell'ultimo verso con quella rima che ci richiama al colpo di tuono! Meneghin classegh si vanta d'avere a sua disposizione un nugolo di dei: per esempio, « Se mai quai tolipan El me secca la bozzerà e el me sgenna », « E s'el scalza, s'el mord, e s'el reggetta, Ciammi *Nemesia*, e foo la mia vendetta »: l'andamento solenne dell'ultimo verso che incomincia sonora e risolutamente col verbo e coll'accento sulla prima sillaba e procede sostenuto, urta all'improvviso colla rima baciata che accresce troppo la terribilità: da quell'urto scoppia il comico.

Spessissimo la comicità del Porta s'accentua — facendosi più acuta o, il più delle volte, più sonora — nella chiusa de la strofe, sicchè lo svolgimento della stanza accompagna mirabilmente quello della comicità.

<sup>1</sup> Il Porta fu valentissimo nell'ingiuria, soprattutto in quella popolarissima: si confronti anche la chiusa del sonetto « I paroll d'on lenguagg » (P, 126). All'ingiuria sottilmente affilata non era avvezzo: ma che riuscisse anche in questa è provato dal sonetto « Se i Milanese col scriv in milanese » (P, 135).

<sup>2</sup> In questa frase si contiene per me la causa generale del comico; ma non ci insisto, perchè non è qui il luogo di discussioni teoriche, le quali vorrebbero un lungo esame storico e filosofico che pubblicherò altrove.

Marchionn ha trovato il sergente maggiore dopo la scoperta di quel tal biglietto:

E li cont ona longa filastrocca  
El me fà compari el negher per bianch,  
E el me prœuva, nient manch  
Ch'el beliett l'ha scritt lù per fà ona scoeca,  
E che l'è bell capi  
Che domà el termen d'asen che gh'è su,  
L'è assee, lu de per lu.  
A desmostrà che nol pertocca a mi:

la strofe svolge il ragionamento e lo conclude e, poichè la conclusione è sempre la parte più importante, lo accentua colla rima tronca e colla pausa che segue alla chiusa d'ogni stanza: vediamo Marchionn che resta lì allocchito. Lo stesso valore conclusivo ha la strofe in cui Marchionn descrive la sua furia quando crede d'avere scoperta la Tetton al veglione.<sup>1</sup> Queste chiuse sono altrettante allegre bombe nei sonetti polemici del Porta. Qualche volta in esse la sonorità non esprime più il comico, ma il disprezzo profondo: Gesù s'adira della viltà dei preti:

Infin, pensandegh sù,  
El repia: — Conven che ghe perdonna;  
Se sa che dal pù al men la servitù  
Già l'è tutta canaja bozzaronna. —

(B, 210).

Sovente poi ne' sonetti son razzi finali che fan sentir meglio il vòto dei versi antecedenti, poichè spesso in questi sonetti solo la chiusa è importante: spesso il Porta, come ha fatto poi qualche suo imitatore,<sup>2</sup> ha disteso in un sonetto quel che avrebbe potuto esser condensato in un epigramma. Questo dicasi, per esempio, del sonetto « Monscior reverendissem » (C, 118-119), dove i primi undici versi son troppi come preparazione degli ultimi che deridono le lodi degli arcadi; di quello « Ma sal, el mè sur Lella » (P, 120), dove le quartine sono inutili; di quel che comincia « Akmett cont i soeu duu » (C, 168), il quale si alza solo ne la chiusa formata però da un epigramma convenzionale; di quello « Prometti a giuri » (B, 415-416), dov'è evidente la ricerca di una chiusa vivace che compensi la banalità del resto; e delle strofette de la « Lettera a on amis » (G, I, 49-50), dove la sferzata ai preti avidi fa notare anche meglio la debolezza del resto.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> « S'eva feura... cazzott » (S, 22).

<sup>2</sup> V. p. es. LUIGI MARIANI (*Alcune poesie in dialetto milanese*, Pavia, successori Bizzoni, 1888) e il DELLA-CHIESA (*op. cit.*).

<sup>3</sup> Non son molti i sonetti comici o satirici del Porta nei quali si vede quell'unità di concezione iniziale che è la caratteristica della grande arte: sovente in essi quello de la chiusa è un pensiero sopraggiunto all'autore scontento della fiacchezza de le altre stanze; alla fine la concezione ha fatto una voltata aspra, *voluta*; non c'è fusione tra la chiusa e il resto del sonetto. Qualche volta però l'ultima è la conseguenza delle strofe antecedenti, anche se queste appaiano

Nelle sestine e ne le ottave l'efficacia conclusiva degli ultimi versi si sente meglio che in altre stanze, perchè la disposizione della rima cambia: di alterna si fa baciata; quindi la sonorità s'intensifica già per la natura stessa de la strofe. Aggiungiamo a quest'aiuto dello schema metrico il verso rumoroso e il pieno suono della rima, ed abbiamo chiuse come queste:

Mi allora, sanguanon! me volti indree,  
E con duu œucc de brasca e besios  
Vardi in motria a on pomper e a on lampedee,  
Disend: Per cristo, vorev anch cognoss  
Quell asen porch che fa sta sort de coss!;  
  
Quell'olter chel gha ai fianch, con quella trippa  
Che ghe sgiaffa i gallon, l'è Don Tadee  
On ex fraa zoccolott, ch'el se n'impippa  
De tutt i sgenadur del galatee:  
El mond l'è sò de lù, el lassarav còr  
Anch in presenza de l'imperatòr:

qui non si sente nè la preparazione voluta nè il cangiamento improvviso dell'ispirazione. Ninetta comincia il suo doloroso racconto:

Varda el me Baldissar, se se po dà  
On mond pussee carogna, on mond pu infam?  
Te se recordet d'avemmi vist per cà  
Quel gioven magher longh come on salam,  
Ch'el me vegneva a tœu d'andà a ballà,  
Che di vœult te l'ee vist a peccenam?  
Ben, sent mò adess, sto roffianon strozzaa  
Che tir, fioel d'ona negra, el m'ha giugaa:

che sonorità vigorosa, irruente! L'ultima rima chiude nettamente l'introduzione e fa presentire quel che verrà poi. Altre volte questa sonorità assume altri significati psicologici:

Vedend ona ingiustizia de sta sort  
No, hoo ditt in tra de mi, m'han de ligà,  
M'han de mett sott ai pee, de damm la mort,  
Ma vuj parlà, l'è inutel, vuj parlà;  
E li per brio me sont miss al fort  
D'ona manera tal che, andà a cercà!  
Sant March! l'ha avuu de grazia el respettor  
De mett giò i ari e de lassamm descòr:

quella rima baciata esprime la soddisfazione d'un trionfo; l'ultima disgrazia di Giovannin:

una preparazione un po' lunga e insufficientemente concettosa: si veda il sonetto «Oh quante parentell» (R, 97). Più denso, ma anch'esso un po' ad effetto, è quello «Mè cugnaa el Giromin». Perfetto è invece per questo riguardo quel che comincia «Capiseo anch'io che non riuscirai», nel quale l'ultimo verso si alza su tutti gli altri, ma non è che la ricapitolazione e la conclusione spropositata e votamente sonante di un'esortazione altrettanto spropositata e quasi altrettanto sonante.

Vœurel mò adess, lustrissem, sentinn vuna  
De quij de fà restà de marzapan?  
Sont manca fœura mezz de la comuna,  
Che m'incontri in del sbir, quell del gabban,  
Che, com' el fuss staa li a ninamm in cuna,  
El partend on trattin la bona man...  
Anca la bona man?... Ma ghe n'è anmò,  
Car Signor, di angarij de mandà giò!

Qui si chiude il racconto: allo scoppio rumoroso della meraviglia segue la pausa dello stupore muto: quella rima baciata lascia ancora per qualche istante nel lettore l'immagine della faccia di Giovannin allargata in uno stupore comico e doloroso, che riassume la figura fisica e morale del protagonista. Altre volte il rinforzamento acustico della chiusa s'accompagna coll'espressione del sentimento dominante de la strofa: sicchè quella chiusa è la parte più vigorosa, non solo ritmicamente, ma anche per il senso: ecco in qual modo scoppia nella chiusa il sentimento di paura che già aveva cominciato a tradirsi nel resto della strofe:

Già bisogna poeu anch di che on gran motiv  
De vess critegh e brusch comè l'asee,  
L'era con pocch respett quell lavativ  
Del soldaa semper li inciodaa dedree,  
Che de gionta al sgognamm e al mangiamm viv  
Cont i œucc, domà on poo vardass indree,  
El s'eva anch tiraa arent cert camarada  
Che dininguarda Cristo in su ona strada.

Altre volte la chiusa riassume il resto della strofe:

Ecco che riva intant la gran mattina,  
Ecco el palazz tutt quant in moviment;  
Pret in cort, pret sui scal, pret in cucina,  
Pienn i anticamer de l'appartament;  
Ghè i pret di Feud, el ghè i Cors, ghè i nost:  
Par on vol de scorbatt che vaga a post.

Altre volte riassume e conclude, sempre rinforzando comicamente quel che precede:

Se poeu anch de prima de parlà con lee,  
Di vœult gh' avessen genni de senti  
Quà hin i obbligazion del sò mestee,  
Senza fa tante ciacer, ecco j chi;  
Insci chi vœur stà stà, chi no vœur stà  
El ghe fà grazia a desfesciagh la cà.

Altre volte alla chiusa è riserbata l'espressione dell'ultima e culminante fase d'un'azione: il lettore ricorda come finisce l'ottava nella quale Ninetta descrive la sua prima caduta (R, 54, str. 2). Altre volte ancora la chiusa dà l'immagine d'una punta che appare improvvisa, mentre tutto il resto de la strofe ci ha lasciati sospesi:

... dopo sto rid strasordenari,  
Quand sul pu bon del ball m'era duvis  
De vess anni coi nivol su per l'ari  
E de vedè a andà a spass in paradìs  
Tucc i sant in di sœu reliquiari,  
Coi lumitt pizz intorna a la cornis,  
Tutt a on tratt Barborin la trà su on sguagn  
Tant guzz e fort ch'hoo mai sentuu el compagn:

la prima parola rima giunge improvvisa e si prolunga come in un'eco di stupore e di spavento non solo nella seconda parola rima, ma anche in tutto l'ultimo verso a sussulti. Sempre, dunque, la chiusa segna il culmine rappresentativo della strofe.

Altre volte, infine, queste chiuse sono la parte più canzonatoria della stanza, anche per quella rima baciata che è come un'eco beffarda: Giovannin incontra la ronda, è sottoposto ad un interrogatorio:

Chi sont? respondi franco, in dove voo?  
Sont galantom e voo per el fatt mè;  
Intuitù poeu del mestee che foo,  
Ghe ven quejcossa de vorell savè?  
Foo el cavalier, vivi d'entrada, e mò  
Ghe giontaravel fors quejcoss del sò?:

tutte rime tronche: rendono quel po' d'ostentata spavalderia e di sconsigliata onestà che ha il Bongee; la chiusa ad aspra rima baciata ha qualche cosa di canzonatorio. Il Porta a madamm Bibin:

E quand la sent, madamm, à invocà Apoll,  
E à domandà in ajut i nouv sorell  
Per cantà on abbaa ghice che mett al coll  
La prima veulta on collarin morell,  
Ghe par, madamm, che st'invenzion la sia  
El non *plus ultra* de la poesia?:

il tono interrogativo è riserbato alla fine del periodo perchè l'ultima impressione sia quella de la canzonatura. Fraa Diodatt tornato al convento, è riconosciuto:

Giò tucc i Fraa in genœugg pesg che ne impressa  
A domandagh perdon d'avegh faa on sfris:  
Lu el ghe perdonna, el scenna, el se confessa,  
El dorma, el mœur, el torna in paradìs;  
E i Fraa in memoria en fan l'anniversari  
Con dò pittanz de pù de l'ordinari:

qui la canzonatura non sorge nella chiusa, ma vi s'intensifica coll'uscita improvvisa, dopo esser già apparsa nella soverchia rapidità del racconto simile ad una caricatura tracciata in un attimo con cinque o sei tratti angolosi.

Il periodo del Porta è uno svolgimento ascendente di comicità: la strada popolata di ragazze procaci mette a dura prova la religiosità del laudese:

Infin, daj e redaj,  
In grazia de sti guaj  
El pover galantom  
El ved el Domm, e el te le solta via,  
El passa Pescaria,  
El va giò di Fariun vers Sant Protas,  
E quand l'è asquas lì lì per dagh el nas,  
Quell birbo de ciappin  
Cont ona gambiro-ura  
El me le volta in l'Aquila al casin,  
E el pianta lì l'Angiol Custod de feura:

il periodo procede rotto da l'ansia della lotta interna e si ferma al momento decisivo nei lunghi versi sesto e settimo allungati ancora dal rimbalzo e dalla rima baciata; poi la decisione lo rifà svelto, sicchè quel po' di serio che poteva esserci nell'agitazione del contrasto, ora scompare completamente, e la rima — finora sempre baciata come a secondar la febbre del ritmo psichico — ora, nella sicurezza de la decisione, si alterna pacatamente; quindi la strofe si chiude in modo trionfale con due versi lunghi, di cui l'uno richiama colla rima il gaio consigliere de la marachella e l'altro, pur colla rima, pone a confronto il volto deluso dell'angelo custode col lieto sgambetto del diavolo. Anche più evidente è quest'ascensione comica nell'ultima strofe de la novella che, dopo un'alternativa d'endecasillabi e di settenari, si chiude con quattro endecasillabi consecutivi, di cui gli ultimi due a rima baciata. In questo componimento il metro, non fisso, segue mirabilmente la varietà dell'azione mutandosi improvviso coll'improvviso spuntar d'un particolare comico.

Ma anche nella sestina e nell'ottava, quantunque siano ritmi molto meno vari, il Porta seppe trovar più d'un aiuto acustico per gli scoppi subitanei della sua comicità: aiuti meno visibili — all'infuori de la chiusa — ma di non minore valore artistico. Seppe anche con questi ritmi fissi segnare la progressione della comicità che cresce fino a toccar l'apice ne la chiusa, sicchè tutta la strofe dà l'immagine d'una palla di neve che diventa valanga. Polpetta de rognon ha finita la sua invettiva; eccone l'effetto su Meneghin:

Ah fiol d'ona negra! adess capissi  
(Digli in del cœur) con chi el parla sto can:  
Me se s'ciara el cervell; me secudissi,  
Pesseggi a alzà del seagn el fabrian,  
E polid sì, ma fiero, ma dannaa,  
Te ghe respondi in sta conformitaa:

sentiamo già lo scoppio della voce di Meneghin senza che il Porta ce lo descriva. Dante s'incontra col leone:

Solta feura in sto menter d'ona tana  
Vun de quij lion che insemi de pati  
Com'i olter la fevera terzana,  
Patissen la mangina tutt i di:

Bona noce sur coragg! Quest nol tavana,  
E el par ch'el corra giust contra de mi:  
El ruggiss e el corr tant che l'aria anch lee  
Per el gran foff la ghe sgariss adree:

man mano che cresce l'iperbole, cresce la sonorità. Ecco come progredisce la disperazione rabbiosa e ridicolamente impotente del Bongee: Barborin ha motteggiato così felicemente la cantante Lorenza Correa che

Per tutta sira se n'è faa tonina.  
Sè, tutta sira on corno, che per mi  
Fornissen tucc i spass, tucc a ona sort;  
Anzi quand rivi a god in pas on di,  
L'è el ver mijorament del pont de mort,  
Ch'el vœur di che l'è in brusa de sbotti  
On malann col segond de contraffort,  
E on terz de fœudra, e on quart de guarnizion,  
Come m'è giust suzess in st'occasion.

Ecco in qual modo il ritmo segue l'accendersi rapido di Giovannin:

Vedell, e senti el sangu a surbui,  
Sentim a quattà i œucc, perd la reson,  
L'è staa tuttuna: no me poss tegui;  
De slanz ghe sari adoss cont on button,  
E ghe disi: Tœu su, quest l'è per ti  
A cont de quell tœ credet del lobbion;  
Portel mò via, e impara, o porch fottuu,  
A toccà i donn e a pizzigagh el cuu:

l'ira cresce tanto da acquistare una solennità ridicola; man mano che il furore di Giovannin divampa, il riso del Porta s'allarga fino a terminare in una risata; il ritmo s'accelera, si fa più sonante, ruina, sicché il suono dell'ultima parola della strofe è come quello d'un masso che batte sul fondo d'una china percorsa con velocità rapidamente aumentata, e sta. Sembra che ogni volta che arriva alla chiusa d'una sestina o d'un'ottava, l'immaginazione comica del Porta riceva uno stimolo più forte. Chi legga d'un fiato un suo componimento in sestine o in ottave, ne ha l'impressione d'un passo accelerato in grandi salti ad intervalli regolari. La comicità del Porta procede a scoppi quasi sempre periodici. Leggiamo « El Viagg de Fraa Conduitt »: su ventotto sestine, solo nove<sup>1</sup> sono o serie o non specialmente comiche nella chiusa, e parecchie di queste sono digressioni non sempre opportune; almeno diciannove hanno il loro apice comico nella chiusa: cosa spiegabile e per la forma particolare di quella chiusa, e perchè una delle specie di comicità più efficaci è quella che è seguita da una pausa, e perchè l'effetto della comicità aumenta quanto più solennemente essa è preparata.

Appunto la maggior parte della strofe serve spesso di preparazione

<sup>1</sup> E sono le str. 1, 2, 3, 6, 9, 10, 22, 23, 28.

solenne a lo scoppio comico della chiusa: e quand'anche questa non è comica, è tuttavia quasi sempre la parte della strofe che anche per il senso ha maggiore spicco.<sup>1</sup> Questa sonorità aiuta mirabilmente le intenzioni canzonatorie del Porta. Essa è la traduzione acustica di azioni e di pensieri che vorrebbero esser dignitosi e son volgari: con quella sonorità il Porta fa il verso ai preti tondi di corpo e d'anima, ai nobili gonfi di vento, alla vuota solennità delle regole dei classicisti, alle loro idropiche divinità ed alla tronfia ignoranza dello Stoppani bersagliandolo con sonetti in cui la finta esaltazione poetica contrasta colla reale freddezza della fantasia. I suoi capolavori satirici sono quelli più sonoramente comici. Il largo giro del periodo o del componimento che procedono maestosi finchè improvvisamente si scopre il vuoto di quella solennità, accresce la forza dell'intenzione canzonatoria perchè sostituisce inaspettatamente l'acume de la condanna alla grossezza de l'ingenuità approvante. La chiusa delle strofi del Porta è il culmine logico e rappresentativo della stanza, come ne è il culmine musicale: infatti contiene o un fatto che giunge improvviso — cioè dopo la descrizione d'una serie di circostanze che non lo lascerebbero prevedere —, o la conseguenza delle cause enumerate nei versi precedenti, o la conclusione d'un ragionamento, o il riassunto d'un quadro, o l'impressione che esso fa, o il termine più importante d'un'enumerazione, o la punta più acuta d'un passo satirico, ecc. In questo, come in altri particolari ritmici, il Porta fu maestro a parecchi poeti lombardi.<sup>2</sup>

Quello che avviene in una strofe singola, avviene anche nel complesso de le strofi. Nei capolavori del Porta il tono comincia relativamente piano, poi a poco a poco si alza, finchè — dopo un magnifico e graduale crescendo a cui s'accompagna il crescendo della comicità — finisce in un fortissimo: — per esempio « Meneghin biroeu di ex-monegh » passa dal tono sommesso della descrizione di quel piccolo ambiente, a quello più alto de l'arrivo di quella notizia, a quello più alto ancora del suo effetto, a quello più alto della predica di Polpetta, a quello altissimo e definitivo della replica di Meneghin. E il periodo è sempre costruito nel modo più naturale, senza contorcimenti, senza sovrabbondanze, colle parti principali in maggiore evidenza. Al principio d'ogni capolavoro la comicità resta come avvolta in un velo dal quale filtra tuttavia qualche raggio; poi a poco a poco il velo cade: e la comicità — alla fine — ap-

<sup>1</sup> Così è, per esempio, ne *La nomina del cappellan*, dove su 44 sestine almeno 26 raggiungono il colmo della comicità o contengono l'idea più importante nella chiusa. Nelle sestine *Il romanticismo* su 36 una ventina hanno il loro apice nella chiusa; in quelle *Per el matrimoni del sur cont don Gabriell Verr* su 39 più della metà. L'esame si potrebbe estendere con eguali risultati a tutti i capolavori del Porta.

<sup>2</sup> V. il Picozzi (*Raccolta completa dei versi milanesi ed italiani*,<sup>3</sup> Milano, 1870-76), il Cima (*op. cit.*), e specialmente il Raimberti (*Interpretazioni oraziane in versi milanesi*, Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1901).

pare in tutto il suo sfavillio: così è in « Meneghin birœu di ex-monegh ». È come un'alba, quando le cose sono incerte fra la luce e l'ombra, hanno i contorni ancora poco definiti; man mano il sole s'alza, caccia la nebbia e le tenebre prima da una vetta, poi da un'altra, scende, illumina la cima delle piante, poi i rami, i tronchi, le erbe: folgora dovunque.

Questo crescendo comico può esser qua e là interrotto da qualche sosta: ma la chiusa è sempre l'apice del crescendo: si veda « Ona vision »: l'ignoranza dell'ambiente è visibile già fin da principio, ma poi, man mano che c' inoltriamo nella lettura, ne abbiamo nuove prove; la turlupinatura finale di don Diegh è la più luminosa. Osserviamo « Fraa Diodatt »: è comico il suo rapimento, ma è più comica ancora la sua ricomparsa. Ne « La nomina del cappellan » saliamo dalla comicità del discorso del maggiordomo che descrive l'ambiente nel quale si troverà il cappellano, a quella de l'elezione di don Ventura che traduce in atto quel che il maggiordomo aveva fatto presentir con parole. Fraa Condutt diventa tanto più comico quanto più la sua storia procede. Tutti i capolavori del Porta presentano quest'ascensione di significato mirabilmente accompagnata dall'innalzamento del ritmo. Di qui la pienezza d'impressione che essi lasciano in noi, eccitando sempre più la nostra attenzione e troncadosi in un modo definitivo, cioè quando l'andamento della storia non consente più nemmeno una parola.

Esaminiamo ora più minutamente il susseguirsi delle stanze. Se la compattezza de le strofi del Porta (come di parecchi sonetti i quali son notevoli solo per la compattezza del suono che rispecchia la compattezza del pensiero)<sup>1</sup> è tale che paion concepite ciascuna in un sol tratto, sicchè ognuna è un piccolo organismo vivo; esse son però tutte legate fra loro da una stretta logicità di pensiero o da un'evidente consecuzione d'atti rappresentativi. Nello stesso tempo ognuna coglie una fase netta del pensiero o dell'azione, per modo che è difficile trovare una strofe nella quale finisca la fase cominciata ne la strofe antecedente e se ne apra un'altra. Rappresentando esse un fatto od un pensiero solo, per lo più sono costituite da un solo periodo; il loro ritmo di solito non è rotto dal punto fermo: di qui la salda irruenza della loro comicità. A questo punto nell'esame de l'arte portiana non è più possibile indicar il particolare minuto nel quale consista la sua forza: siamo dinanzi alla parte più sostanziale della sua comicità; siamo dinanzi, non più agli accorgimenti artistici prodotti in parte dalla riflessione, ma all'intuizione, a quell'attimo nel quale il Porta vede ciò che deve dire. A questo proposito ho già avuto occasione di notar la singolare nettezza della sua visione. Osserviamo come coglie i particolari d'un fatto e un fatto nel suo insieme. Rispetto ai particolari ho già esaminato « La preghiera »; non sarà male esaminar qualche altro capolavoro per mostrar la costanza del suo procedimento. Giovannin esce stanco dalla bottega: primo par-

<sup>1</sup> V. p. es. P, 134.

ticolare e prima sestina. Improvvisamente si sente gridare: « Chi viv? »: secondo particolare e seconda sestina. Riconosce la ronda e si ferma: altro particolare, altra strofe. Il lettore prosegue l'esame: vedrà che il procedimento è uguale sino alla fine. La fase ritmica risponde esattamente alla fase della visione; e, quel ch'è più, la seconda non è nè prolungata nè abbreviata per esser contenuta nella misura strofica. Studiamo la storia di Marchionn. Prima strofe: introduzione che fa presentir la tristezza del racconto. Seconda strofe: la beata serenità che prelude alla disgrazia. Terza: la fortuna di Marchionn sonatore nelle feste: altro passo verso la disgrazia. Infatti (quarta strofe) in una di quelle feste incontra la Tetton, se ne innamora (quinta), sembra corrisposto (sesta). Anche qui è inutile continuare.

## II.

Lo studio della rispondenza degli elementi ritmici agli elementi fantastici mi conduce a notar la seconda delle caratteristiche principali de la comicità del Porta: la logicità. Si osservi infatti come ad ogni strofe della storia di Marchionn corrisponda una fase del processo rigidamente logico pel quale egli è condotto alla rovina. Subito quella serenità di bonaccione che — nonostante le sue magagne fisiche — è contento della propria sorte, ci mostra in lui la vittima predestinata. Un uomo come quello, di fronte ad una donna non può essere che uno schiavo: la sua fine così fantasticamente evidente è ad un tempo logica come la conclusione d'un sillogismo. Un uomo buono ed ottimista come Marchionn, quando s'incontra con una sfrontata come la Tetton, non può sottrarsi nè al tradimento nè al ridicolo. Il riso scaturisce inevitabile dalla premessa o dalle premesse ora concordanti ora contraddittorie che son sempre implicite nei capolavori del Porta: Marchionn ama ed è tre volte buono: due qualità che teoricamente non si urtano, ma in pratica son quasi sempre incompatibili: ed ecco che Marchionn diventa indulgente innamorato e marito, disgraziatissimo padre e, per quel contrasto, ridicolo.

Esaminiamo la storia di Giovannin. La prima avventura è rappresentata solo nelle fasi che importano per l'indirizzo di tutto il componimento. La stanchezza che è la nota dominante della prima sestina del racconto di Giovannin, è opportuna preparazione per destar nel lettore uno dei due sentimenti che costituiscono il fondo emozionale di questa novella: la compassione; l'altro è il comico e si prepara già nella similitudine che chiude la prima strofe: « Sloffi e stracch come on asen ». Dunque subito da principio s'annunziano i due caratteri principali de la novella. Il Porta non li dimentica mai. Proseguiamo. Alla stanchezza s'aggiunge nella seconda strofe la sgradita sorpresa dell'incontro. Nella terza si precisa la qualità delle persone incontrate, nella quarta si vede

un primo effetto di quell'incontro: e tutto questo accresce la tristezza di quel ritorno serale. È inutile continuare. Man mano che il racconto progredisce, si delinea meglio la triste comicità di quella figura e de' suoi casi. Nessun particolare soverchio, nessun indizio che il Porta qualche volta non abbia visto bene il suo protagonista, nulla che ci urti come una conseguenza inaspettata dell'impostazione del tema. Nel dialogo di Giovannin coll'ispettore della ronda abbiain già sentito che egli il coraggio non l'ha, ma lo *sfoggia*: quindi il suo contegno pauroso di fronte al soldato di cavalleria non ci meraviglia punto. Anche il principio triste del suo racconto ci ha lasciato indovinare che siam dinanzi non solo ad una vittima, ma ad un debole. Tutti i particolari che s'aggiungono poi nel corso del racconto, derivano da quest'unica premessa come raggi da un solo centro. Giovannin è coraggioso a parole, vile a fatti: due circostanze incompatibili anche teoricamente; la seconda tradisce la prima: Giovannin riesce ridicolo.

Nella satira l'effetto di questa logicità è anche più notevole. Donna Fabia ha un fare largo e solenne, ma è avara: grandezza e piccineria non posson coesistere; quindi la seconda scopre la natura fittizia della prima. Nessuno può difendere i personaggi dei quali il Porta ha *dimostrata fantasticamente* la comicità. Fraa Conduitt è avidissimo: il Porta trae da questo difetto le conseguenze pratiche inevitabili; ed ecco che la sua storia viene ad essere implicitamente una comica dimostrazione del logicissimo proverbio: — Chi troppo vuole, nulla stringe —.

Un'altra prova della compattezza de l'arte del Porta è la logicità colla quale le caratteristiche secondarie d'un'anima si raggruppano intorno a quella principale e ne derivano. In genere le qualità d'un personaggio portiano scaturiscono da una fondamentale e comica: lo stesso si dica delle loro vicende, le quali — perciò — non hanno nulla di romanzesco. I loro casi sono la conseguenza della loro indole, come le loro qualità minori rampollano da quella principale. Ho già notata la logicità della storia di fraa Conduitt: è goffo e avido; il primo difetto punisce il secondo; il poeta ha saputo mascherar così bene il suo giudizio da sembrare un semplice spettatore: il lettore non ama veder la mano dell'artista che move il filo, nemmeno nella satira. La storia che donna Fabia racconta ci sembra detta da un'erbivendola grossolana vestita da regina e piantata solennemente su un trono. Donna Fabia si crede il centro dell'universo: da questa sua caratteristica fondamentale derivano il suo fare sprezzante verso il prossimo, la sua cecità intellettuale, il suo fare eroico anche nelle piccinerie. Tutto ciò che tocca ai personaggi del Porta nasce, non da un fato esterno, ma da un fato interno: dallo sviluppo *necessario* del loro carattere. Perciò non abbiain mai l'impressione dell'incoerenza. L'indignazione di Polpetta, illogica per Meneghin, è logicissima se si considera dal punto di vista soggettivo dei preti. La forza di quella novella è ne la salda giustificazione logico-psicologica di quello sdegno pretesco che pure, considerato oggettivamente, ha già in sè la sua condanna. Si

veda, ancora, la storia di fraa Zenever. Il suo nucleo è una discussione logica: questa è la ragione principale per cui quella novella, pur essendo la ricalcatura d'un antico racconto, è così originale. Il succo è nella difesa che fa di sè fraa Zenever fondandosi su una logica assoluta che san Francesco abbatte con una logica relativa: questa parte produce una mutazione essenziale, perchè getta il ridicolo non meno sulla morale relativa di san Francesco che su quella assoluta di fraa Zenever.

La logica è la grande forza della satira portiana e della sua polemica contro il classicismo e contro il Giordani. Si veda, per esempio, come il Porta dimostra all'abaa Giovan l'equivalenza del toscano e del meneghino col paragone degli zecchini e dei quattrini (B, 319), e come dimostra la ridicola freddezza delle invocazioni pagane a proposito d'umili argomenti.

Il Porta ha visto con una nettezza singolare le premesse e la conclusione: di qui la forza persuasiva della sua opera. Ma questo non spiega ancora la sua forza fantastica: il contenuto intellettuale de la sua arte satirica è un sillogismo implicito; la sua arte move inconsciamente da questo sillogismo e gli dà forma fantastica: questa forma, avendo per fondamento un sillogismo, riesce, non solo rappresentativa, ma anche dimostrativa. La superiorità del Porta di fronte a quasi tutti i satirici italiani consiste appunto in questo, che la sua satira è, non soltanto moralmente giustificata e logicamente irreprensibile, ma anche così essenzialmente rappresentativa da fare d'una verità logica e morale un quadro di vita.

### III.

Vediamo ora la parte rappresentativa dei capolavori del Porta, in qual modo cioè le sue convinzioni morali ed il procedimento logico col quale egli le sostiene e dimostra, prendano una forma fantastica. La maggior parte dei satirici predica astrattamente una serie di principi e li svolge indipendentemente dagli individui dai quali dovrebbero essere applicati; di costoro i più non riescono a far dell'arte. Son nati moralisti, non artisti. Pochi satirici sanno veder la violazione d'un principio, non astrattamente, ma in una persona, per modo da creare un personaggio nel tempo stesso che fanno opera morale. Il Porta non predica, rappresenta; non move dall'osservazione dei viziosi al biasimo del vizio, rappresenta i viziosi: la sua rappresentazione è già un giudizio. Il sostrato della sua satira è logico; ma egli, più che ragionare, vede e trasfonde nella visione il ragionamento. Anche il Giusti, che pure è uno dei nostri migliori satirici, ragionava più che non vedesse.

Il giudizio del Porta si trasfonde, non solo nelle azioni d'un uomo, ma anche ne' suoi lineamenti: i suoi personaggi sono vizi fatti carne ed ossa e non sono personificazioni, ma uomini viziosi che sono ad un

tempo individui e tipi, quantunque del loro aspetto il Porta noti soltanto il particolare più caratteristico, quello più comico — al modo dei caricaturisti —, che è anche quello che è unito da una più intima rispondenza coll'anima del personaggio. Della figura fisica de la marchesa Cangiassa conosciam poco più che la posa, di quella di fraa Zenever solo l'agilità, di fraa Pasqual solo la grave sonnolenza pomeridiana; ma non occorre di più: la loro anima compie e illumina questi cenni.

Fraa Conduitt l'è on magrozz, on carcamm  
D'on pret longh longh ch'el par on campanin,  
Cont on dianzen d'on pomon d'Adamm  
Ch'el ghe sbaggia in là on mja el collarin,  
Lendenon, coi palpèr besinfi, inninz,  
E el volt a boeucc come el formaj de sbrinz.

Mi viene in mente il dantesco: « Di tutte brame Sembiava carca nella sua magrezza ». È magro che pare allungato dall'avidità, singolarmente sudicio nel corpo e nel vestito: son pennellate che fan presentare la sua storia: specialmente la sua lividezza ossuta, sulla quale il Porta insiste poi tanto circondandola di particolari che le danno un risalto sinistro. Questo parallelismo tra il corpo e l'anima continua in tutta la novella: i capelli con relativi inquilini ritornano più d'una volta nel corso del racconto; quando crede d'esser vicino a Bovis, fraa Conduitt fa anche lui « tolett con la bauscia » come gli aspiranti a la cappellania; e non senza ragione la causa occasionale delle sue disgrazie è « Vun de quij tai besogn che fa andà a pè E desmontà del trono fina i re », e non senza ragione quando sviene cade a terra seduto: « Fraa Sist el cava on sgar fina di pee, E ponfeta giò in terra col cuu indree ». Ne « La guerra di pret » c'è tutt'una serie di figure che tradiscono l'anima col volto: per esempio don Carboni e don Marchi. Come avviene nella vita, più spesso ancora del volto, un gesto, un movimento tradiscono il carattere d'un uomo: l'atteggiamento di don Fruttuos « che seond i man depòs » ci fa indovinar la sua bontà, il movimento di don Giorg Braghetta che « ven comè on pagodo de la China, Dondand i ciapp e 'l coo » indica da solo la grossezza del suo spirito. Uno dei più notevoli esempi di quest'arte che fa indovinare un carattere da un semplice atto e con questo ne rinforza il significato, è il lumaio che, dopo aver dato il pizzicotto a Barborin, tace e guarda il soffitto. Quel silenzio, in contrasto colla violenza del pompiere, indica l'astuzia dell'uomo che non vuol brighe, e riesce d'una comicità singolare, non subito, ma quando Giovannin nell'esaminar la povera moglie si vede sorgere improvvisamente dinanzi per certi baffi neri ed unti la tacita figura del lumaio: allora s'associano ridicolamente la volgarità di quel segno viscido e l'imperturbabilità impenetrabile di quell'uomo che assiste alla contesa come non fosse affar suo. Fu un buon accorgimento attendere a descriverlo nella stanza matrimoniale, quando l'ira di Giovannin doveva riuscire tanto più forte quanto più vana e dovevan diventare più ridicoli il

Bongee e il lumaio, descritto non per quel ch'egli era, ma per il segno che aveva lasciato. Quella tacita scoperta fatta per una semplice impronta, è più comica che la scoperta immediata senza la prova visibile e irrefutabile. Questa prova poi s'immedesima tanto col lumaio, che questi è designato « Quel lampedee inscì faa di duu barbis ». Il suo silenzio gli dà qualche cosa dell'ombra. Giovannin lo incontra per la strada, lo assale; e lui, niente:

Vedend ch'el resta lì comè de sass  
Senza nè repettà nè tirà el faa,  
L'hoo creduu per on martor che purgass  
Con tutta la pascienza el sò peccaa:  
Me tiri allora indree per dagh el pass.

Preparazione che rende tanto più comico l'improvviso segno di vita che dà il lumaio:

E lu in ringraziament, sto renegaa,  
Lassem volta, e poeu zonzeta sul coo  
On pugn, senza di varda che te doo.

Tutto ciò ch'egli fa è da furbo meditativo; tale si mantiene anche nell'interrogatorio, quando al racconto di Giovannin oppone semplicemente la domanda delle prove. Anche qui il suo è quasi un silenzio: egli resta sempre il sornione che guarda il soffitto del teatro mentre Giovannin si scalmana, il contrapposto perfetto di quel Bongee che fa tanto rumore senz'ottenere nulla, mentre lui fa così poco rumore e ottiene tutto.

Molto significativo è pure il silenzio della strofe che rappresenta così in breve i quattro personaggi sorpresi da Marchionn e l'intimità caratteristica dell'ambiente. Dopo il primo momento di stupore, dopo lo sguardo generale alla scena — « La bella improvisada Hin staa i dò donn in mezz a trii soldaa » — Marchionn scorge i particolari:

Vun, negher e pelòs comè on cavron,  
El se fava la barba a on tocch de specc,  
E vun, de fianc del lecc,  
L'eva adree a lazzà 'l bust a la Tetton;  
E el sur sargent, in gippa,  
El se scoldava i ciapp volta al cammin,  
Intant che la mammin  
L'eva scruciada a nedrugagh la pippa.

L'effetto di questa strofe impassibile e minutamente realistica è aumentato dal contrasto con l'agitazione dell'innamorato che vive in un mondo ideale.

Il Porta quando descrive i suoi personaggi fisicamente e moralmente, ne tratteggia spesso prima la figura fisica: si direbbe che in questi casi la sua ispirazione proceda dalla vista o che da questa la sua fantasia tragga gli elementi pel suo lavoro. La presentazione visiva d'un personaggio del Porta è già più che una mezza presentazione morale: tanta è la sua arte d'imprimere in una figura l'orma d'un vizio. La marchesa

Cangiasa aspetta i preti sul canapè con accanto la Lilla ravvolta in uno scialle: nel suo atteggiamento c'è già la contraddizione intima del suo carattere: la posa sul canapè è solenne, ma il tenersi la Lilla accanto nella medesima posizione mostra il vòto di quella solennità. Don Ventura che sta «li drizz drizz, stremii stremii» a lasciarsi sfilare le calze da la Lilla, non può esser che quello seimunito che il Porta qualifica poi. Fraa Zenever che è così spigliato ne' suoi movimenti, è naturale che sia altrettanto franco nell'azione ed agile nel ragionamento. E naturalmente è che quell'animale vorace di fraa Pasqual parli così volgarmente del Paradiso. I medici che, non sapendo guarir fraa Sist, stringon le labbra, alzan gli occhi, sprofondan il capo nel bavero e se ne lavano le mani; i frati che, sentendo da san Francesco la trovata di fraa Zenever, cominciano «A ninà per la bila el tafanari»; fraa Diodatt che

Ammalastant el pes del fabrian  
E de cinq brazza in roeda de trippott  
El stava tutt i noec sospes in l'ari  
Parice òr in sul fà d'on lampedari,

«lu de per lu Come sarav i gemm faa col savon», e che una bella sera d'estate, nell'ora mistica della preghiera vespertina, va

sù, e sù; quand l'è squas li ch'el tocca  
El soffitt cont i brasc. el sta li on bott,  
El fa ona girivœulta, e poeu l'imbrocca  
On bravo finestron con su nagott:  
Molla i brasc, sbassa el coo, sterza on poo 'l cuu,  
E fort fœura di ball chi ha avuu, n'ha avuu;

quell'abate arcade

secch secch,  
Ch'el se storg, ch'el se svida, ch'el se menna  
A dagh à quell frin frin tanto de plecch  
Cont i pee, cont i man, e cont la schenna:

tutti costoro rivelano la loro anima con un semplice particolare esteriore o già abbastanza significativo o reso più significativo dal contrasto di quel particolare coll'ambiente nel quale esso si trova. Questo perchè il Porta coglie con una perspicacia singolare il significato morale d'un atto esteriore, vede anzi spessissimo un particolare morale nella sua traduzione fisica: Meneghin rinfaccia a Polpetta la protezione accordata dal prete all'ipocrita che lo adula; ma non dice «ipocrita», lo rappresenta nell'atto: «... on furb, che gh'abbia el meret D'avegh basaa la tonega e el preteret». Talora il ritratto fisico d'un personaggio è in contrasto colle sue azioni: e allora il ritratto è efficace, non più perchè secondi la convinzione intima che tuti abbiamo della rispondenza fra le qualità del corpo e quelle de l'anima, ma perchè delude l'aspettativa destata in noi da quella convinzione o perchè solletica la nostra malignità che si compiace di scoprire una cattiva realtà sotto una bella ap-

parenza. Quest'ultimo è il motivo pel quale riesce così efficace la rappresentazione del laudese, «tutt secrestia, Tutt covin, tutt foldon, tutt breviari», avviatosi a messa collo sguardo torbido e triste, e trovato dai gendarmi «con la damina in sù on genœucc».

Anche quando il Porta non dà un ritratto fisico, questo s'indovina dal ritratto morale. Nulla sappiamo del volto nè delle dame che per non disturbare il chilo di fraa Pasqual pregano a bassa voce Dio benedetto che stermini «con la soa gran bontaa Tuec quij che secca i pret dopo disnaa»; nè delle quattro monacone smonacate; nè di quei tre padri che attribuiscon gli scandali clericali ai religiosi poco ferventi che offron candele stecchite e centesimini; nè di Sor Usebbia che

anea a nomm di camarada,  
La pretendeva in scambi che st'istoria  
La prozedess de quella baronada  
De avej descasciaa lor de la Vittoria,  
Soggiungend tutt insemma a quatter vòs:  
Che seven quei che candida i nòs,

(questo coro finale è un capolavoro d'evidenza rappresentativa); nè di Polpetta de rognon che è l'interprete più eloquente di tutta quell'ira; nè del pompiere che, dopo aver minacciato di rovesciare in platea Giovannin, sentendo che gli spettatori impongono silenzio, «el sbragia citto anch lu» dando delle spunzonate al povero Bongee: ma noi vediamo tutti costoro, perchè ci basta un particolare morale colto in modo caratteristico per farci immaginar l'aspetto de la persona che ha quella particolarità. L'ambiente clericale di «Meneghin birœu di ex-monegh», quantunque descritto senza particolari fisici, è anche più evidente che «El casin di Andeghee», dove la piecineria pettegola di quella vita è ritratta con tanti particolari fisici sottilmente comici (C, 164-165).

L'apparente obiettività, la descrizione senza riflessioni è il procedimento solito del Porta ne' suoi ritratti satirici: questo dà alla sua comicità una forza singolare, perchè non v'è giudizio più efficace che l'atteggiamento di chi parla d'un oggetto senza giudicarlo, ma coll'imperturbabilità di chi si sa superiore. Talora però egli interpreta a suo modo l'aspetto delle persone che ritrae: questo gli accade specialmente nella polemica. Ed ecco il ritratto del Giordani, cioè dell'abate Giavan, che passa «Cont el gran valison di sœu talent», mentre il Porta si sbraccia a fargli far largo ed a fargli preparare un degno ricevimento: se non che infine il Porta rivela che la vera causa per la quale bisogna esser con lui così premurosi, è che «dininguarda, Esuss Maria! a nun S'el smolla la valis anmò degiun!» (B, 316-317). Sicchè, quanto più solenne era stata la presentazione iniziale, tanto più efficace e rapidamente quella solennità si sgonfia. Dapprima noi avevamo dinanzi il Giordani quale egli stimava di essere — con un'opportuna esagerazione da parte del poeta —, infine abbiain dinanzi il Giordani quale è per il Porta: la seconda figura distrugge la prima. Altre volte il Porta fa la parodia non mosso da

interessi personali, ma o per chiasso o per fini satirici, ottenendo questi effetti ora con alterazioni quasi inavvertibili — com'è il caso di san Francesco che è sempre un santo, ma è così entusiasta di fraa Zenever da esclamar « di e noce, *Integram horum Opto silvam habere Iuniperorum* », così sornione da riuscire a chiuder bellamente la porta in faccia allo sfortunato padrone del porco, e così bonaccione da arrendersi alla difesa di fraa Zenever dicendogli che aggiusti pure lui la faccenda —, ora producendo tali deformazioni da lasciare intatta solo l'apparenza di ciò che ritrae. È quello che accade a tutto l'Olimpo. La parodia del Porta è profondamente originale, tra l'altro anche perchè traveste gli dei pagani secondo il gusto moderno, ma lasciando qualche cosa di antiquato nel loro abbigliamento: proprio come il classicismo contemporaneo. « Madamm Luzzina in guard'infant, Diademma, toppè, scuffion de pizz », ha a fianco « Dej e Deess, vestii a la gran façon »; Venere

la fava on spicch propi di soeu,  
Col cappellin montaa a la Bolivar,  
Vestina e camisoeu curtitt e rar,  
E i sò pellegattinn pettaa al poggioeu;<sup>1</sup>

Minerva « in aqudrienn » — costume di gran moda nel 1783 e già in uso nel 1738!<sup>2</sup> — Ganimede

stinch e drizz come on pallett,  
Cont el cuu in foeura e fassaa sù in di fianch,  
El trava lócc i donn coi colzon bianch  
E duu fiór de coturni del Ronchett

— un famoso calzolaio del tempo —;<sup>3</sup> « madamm Giunon » ha anche lei il suo cappellano come la marchesa Cangiasa che le ha insegnato la tronfiezza, ed ama rincalzare i punti salienti del suo discorso col francese che tanti letterati italiani avevan già deriso nella conversazione elegante;<sup>4</sup> Marte è tormentato dai calli; Bacco dorme « poggiaa sul coll d'on flasch, Come ona guardia Svizzera del Pappa »; il re dei venti, ingiuriato da Flora

<sup>1</sup> È notevole il riscontro di questa frase con quest'altra della citata *bosinada sulla festa del Giardin Pubblic* (1796): Donne, « Mettii al pogoeu quii do besasc De pellegat sgonfiaa coi strasc. »

<sup>2</sup> ANTONIO BISCONTI, *La dama e la sua toletta nel 700, Natura ed Arte*, 15 settembre 1899, p. 666.

<sup>3</sup> Chi voglia aver notizie di costui che meritava l'onore di servir Ganimede, veda *Milano durante il primo regno d'Italia, 1805-1814: curiosità storiche raccolte da* LODOVICO CORIO, Milano, Pietro Agnelli, 1904, pp. 385-393.

<sup>4</sup> Contro gli ammiratori dei Francesi in tutti i particolari della vita v. il BARETTI (*Capitolo* a p. 201 della *Raccolta di poesie satiriche cit.*); contro qualche moda francese in particolare il sonetto del PARINI in CM, IX, 90, l'*Ode a Silvia*, i vv. 202 sgg. del *Mattino* a pp. 216-217 dell'ediz. NATALI e la nota relativa su questo tema di satira; contro l'uso del parlar francese già il PASSERONI nel *Cicerone* (1756, t. I, c. IX, str. 57): v. pure a questo proposito la canzonetta *La lizion de balo*, antecedente al Passeroni (pp. 314-316 di VITTORIO MALAMANI, *Il settecento a Venezia — II La Musa popolare*, Torino-Roma, L. Roux e C., 1892).

Cerere e Pomona « In bust e socca e cappellin de paja » — tre ardite forosette —,

tirato come on candiree,  
Cont ona faccia de pappon de gess,  
El pareva à quii donn ch'el respondess:  
Savii coss'hii de fa? boffem dedree;

seccato dalla proposta di Giunone,

Plutton, tutt vestii de vellù negher,  
El ghe volta el forell, e el dis: allegher!  
E el fà per andà foeura di mincion.

Talora basta un particolare a produr la parodia, a dare un ritratto e un giudizio: per il Porta gli ecclesiastici sono « quij che gh' han sul coo quell o pelaa »; ecco qualcuno dei favori che le varie divinità voglion fare al neonato del Litta:

Appoll el voeur cantagh la *falanana*,  
Quand el gh' abbia besogn de indormentass,  
I tre Grazzi ninall, portall à spass,  
Igea mantegnigh la bajla sana:

Igea perde la sua dignità solo perchè il poeta ha fatto un esempio, un caso pratico del suo ufficio generale. Quante cose astratte diventano comiche se fatte concrete! Il Porta lo sa e ne approfitta: mezzo semplicissimo di comicità ch'egli usa genialmente: i preti affamati aspiranti alla cappellania sono per lui « reverendi di busecch schisciaa ». Per questa riduzione dell'astratto al concreto, Apollo, incarnazione dell'Arcadia decrepita e vanesia come le dame gonfie di vento, è diventato un personaggio perfettamente nuovo. Il Porta lo ha ritratto specialmente nelle sestine per il matrimonio di don Gabriele Verri. Prima che si sappia chi egli è, Apollo è già trasfigurato: sicchè quando il poeta dice il suo nome, questo non ha più che un significato di contrasto; il nome di Apollo non è rivelato per far riconoscere quel povero vecchio seduto in un salone pieno di libracci davanti ad un prosaico scartafaccio a rubrica, con la pelle floscia, le gengive vuote, « el melon pelaa », simile ad una luce velata dal vetro unto e rappezzato — si pensi ad Apollo, il sole, e si vedrà la genialità di questo paragone —; ma per far notar la distanza che v'è fra quel rudere e la maestà una volta inseparabile dal suo nome. Il Porta si meraviglia che quello sia Apollo: — Con quella zucca pelata? Non era biondo? —, e conclude: « El sarà biond anch lù quand l'è in perrucca ». Poi lo riguarda, per conoscer meglio la sua decadenza, con un'insistenza beffardamente ingenua: la marsina gli balla addosso. Poi il Porta vede filare

Per altri satirici delle mode francesi in Italia, E. BERTANA, *Ancora su gli intendimenti della satira pariniana*, estratto dalla *Biblioteca delle scuole italiane* (nn. 10-11, vol. V, 1893), p. 13, n. 1. Per le mode francesi RC, 27 e 43; AUGUSTO FRANCHETTI, *Storia moderna dal 1789 al 1799*, Milano, Francesco Vallardi, s. d., pp. 184-186.

in un canto un mucchio di vecchie pettegole: la sua guida gli dice « in d'ona oreggia: Ch'el guarda quij popòl, quij hin i mùs »; e il Porta: « Popòl?... in confidenza Ne sposarvel vuna reverenza? » Che abisso scava quest'uscita birichina fra le Muse d'un tempo divinamente belle e le vecchie irrancidite dei classicisti smidollati! Poi il Porta — non può esser che lui l'autore di tutto questo quadro — rivolge di nuovo gli occhi su Apollo e su' suoi seguaci e di nuovo traduce coll'evidenza de l'immagine visiva la vanità moribonda di quell'accolta:

Vegneva dent de la finestra intant  
On ragg de sò sù tucc quij ghittarista,  
E Apoll pessega à fà sarà sù i ant,  
Ch'el tropp sciarò el ghe fava maa la vista.

Povero dio della luce, a cui è morte oramai una delle più grandi ispiratrici di poesia! Apollo rischia di finire all'asilo Trivulzio o ad Abbiategrosso nel ricovero dei cronici. Il buon meneghino ha fatto di Apollo un povero milanese catarroso che colla vecchiaia ha reso così meccanico il suo ufficio glorioso, da ispirare i poeti mandandoli ciascuno alla scansia del proprio argomento.

Cogli stessi procedimenti il Porta fa la parodia delle divinità cristiane.

La tendenza alla rappresentazione di figure comiche si vede in tutta la sua opera, e quindi nella satira e nella parodia ed anche in quello che vuol esser semplice ritratto o rappresentazione d'un movimento comico. Dante ha detto a Virgilio:

Poeta, i' ti richieggiu  
Per quello Iddio che tu non conoscesti,  
Acciocch'io fugga questo male e peggio,  
Che tu mi meni là dov'or dicesti,  
Sì ch'io vegga la porta di san Pietro  
E color che tu fai cotanto mesti;

il Porta soggiunge: « Fa prest: El va... Mi ghe *tabacchi*<sup>1</sup> adree Col pass pu curt per no schisciagh i pee »: traduzione geniale del dantesco: « Alor si mosse, ed io li tenni dietro ». Quel particolareggiare è, non solo più rappresentativo del verso dantesco, ma anche comico: vediamo il passo di Dante impacciato come quello d'uno scolare timido che va dietro al maestro. Plutone, non garbandogli la proposta di Giunone per la nascita del primo maschio del Litta, « El ghe volta el forell » e cerca di battersela;

I tre Grazzi, che hin tutt de Casa Litta,  
Ghe traversen el pass per tegnill dent,  
E lu, traccheta, el sbusa el paviment,  
E fourt, debbass, allon, pesc che nê in slitta:

<sup>1</sup> Si confronti il valore rappresentativo del verbo sottolineato, con quest'altro che ci mostra Barborin affannata a cercar notizie del marito: « L'eva intorna per tutt a *sicavattà* Per cattà nœuva de la mia persona ».

rappresentazione e parodia; il Porta ricorda le fiabesche scomparse diaboliche e ride. Si senta il ritmo pauroso e pure, per la sua rapidità affannosa, comico della fuga de la strega col diavolo, alla ricerca del tesoro:

Insci ditt, el va inanz, e in quella anch lee  
La va, o ghe par almanch de andagh adree,  
E va, va che te va, va che te va,  
Su de chi, giò de là, per drizz, per stort,  
Volta, revolta, cor, traversa, solta  
Per cors, contrad, pasquee,  
Transet, pont, piazz, streccieu, zappej, sentee,  
Passa vign, camp, ortaj, riser e praa,  
Finalment ecco j denter in d'on bosch  
Folt folt, antigh e fosch,  
De rogher e de scerr gross insci faa.

Ho già notato nella partenza di fraa Conduitt la semplificazione che coglie rapidamente, con occhio sicuro, le linee salienti, quelle legate fra loro più significativamente.

Ecco dei ritratti comici senza intendimento satirico: il diavolo appare alla strega sotto l'apparenza d'un uomo oscenamente grasso:

Sott al barbozz, e e fina a mezza gippa,  
Ghe pendeva on scalott de grassa matta,<sup>1</sup>  
E el comor de la trippa  
El ghe padeva asquas scusà de patta;

l'elemento satirico s'aggiunge poi, ma non fa che accrescer la comicità preesistente. Marchionn mentre il sergente zappatore e l'amata lo lisciano:

E mi, tamberla, andava tutt in brœuda  
In tra i sœu loffi e quij de la fiœura,  
E me sgonfiava feura  
Istess come on pollin che fa la rœuda,  
E cantava ogne pocch,  
In del respond ai coss che parponeven,  
Tutt quell che lor voreven,  
Come on dord sott ai smorfi del lorœch.

Marchionn, trovato i soldati in casa della fidanzata, fugge:

Ma giust in quell  
Che seva li per infrà la straa,  
Pondi i pee in su on bagnaa,  
E pônf! in terra come un fass de squell.

Non par possibile sostituire un'altra similitudine alle ultime tre citate o una frase propria che abbia ugual valore rappresentativo: il Porta ha il rarissimo genio della metafora, che consiste nel cogliere l'unico oggetto col quale un altro abbia una somiglianza essenziale veramente per-

<sup>1</sup> Cfr. con questo verso del *Lutrin* a proposito d'un prelato: « Son menton sur son sein descend à double étage » (*loc. cit.*, p. 221, v. 19).

fetta. Dinanzi ad uno spettacolo che vediamo coi nostri occhi e che ci è descritto da un poeta mediocre con una metafora, sentiamo che questa non è del tutto adatta, che non risponde alla nostra aspettazione: quel poeta non ha trovato l'unica metafora adatta. Il Porta trova spesso questa somiglianza nascosta e profonda tra due oggetti. È questa una delle prove più grandi della sua potenza rappresentativa, della profondità e della nettezza della sua visione: trovare in un oggetto non rappresentabile con un'espressione propria l'immagine d'un oggetto così noto da esser facilmente riproducibile. L'espressione del volto ha talora sfumature indefinibili: per darne la visione occorre essere abilissimo nel notare le occulte affinità delle cose. Trovata quell'affinità, è fatta la luce. Ecco il diavolo che fa il grazioso colla strega:

... cont on bocchin  
Giustaa come la mitria del pollin,  
El ghe se volta, e el dis: Car bacioceeu,  
Parla, sont chi, di su,  
Coss'ee! mò che te vœu?

Ricordate don Giorg Braghetta che «el bôffa pesc che nê on boffett», don Prosper «coi brasc in sui fianch sul gust d'on'ôlla», fraa Sist diventato magro «come on uss», il povero Akmett «Strasciaa come i strivaj d'on sfrosador, Pestaa come el soffà d'ona puttana» (C, 167): affinità che nessuno penserebbe e che rilevano come non si potrebbe altrimenti la comicità dolorosa dello stato di quel cameriere miserabile. Dante si sveglia:

Come chi ven per forza d'esseda  
da ona s'giaffa tremenda a man voltada,  
che coi œucc anemò mezz ingarbiaa  
el solta in pee a cercà chi ghe l'ha dada,  
me d'essedi insci anch mi, tutt spaventaa  
dal terribel reboomb d'ona tronada,  
e doeuggi subet per capì in dov'eri  
e da che part vegniss quell trebulleri.<sup>1</sup>

Dante, uscito dalla selva selvaggia, si conforta:

Allora m'è daa a lœugh on poo el folon  
Ch'el m'eva strasciaa el œeur in quella noce  
De spasem, de rottœuri e de magon;  
E istess come on bagaj che in del fà locc  
El trà in ciapp ona tazza o on quej peston,  
E el schiva tant e tant de tœu su i strocc,  
Ch'el varda i ciapp e el pà cont ona ciera  
Ch'el respàrmi di strocc nol ghe par vera;  
Stremii anca mi l'istess, e fors pussee,  
Sbarloggiava quell bosch, quella vallada:

I due ultimi versi della prima strofa sono d'un'evidenza degna di Dante. Fraa enever assiste fraa Sist:

<sup>1</sup> SALVIONI, *La Divina Commedia*, ecc., p. 16, n. 1.

El gh'era saldo li del pè di pee  
Tutta la santa noce, anca in sentenza  
De restà in del patton di settimann  
Dritt dritt come el battacc in di campann:

la metafora, non solo rappresenta, ma aggiunge il colorito comico. La notizia del porco amputato arriva «a l'oreggia del patron, Ch'el sent e el ved el cas, e el buj e el fuma Come la birra che va tutta in seuma». «I battost» che «Hin pront come la tavola di ost»;<sup>1</sup> i malanni di Giovannin che non vengon mai soli, e sono come gli abiti che non si fanno di sola stoffa, ma voglion contrafforti e fodera e guarnizione; Giovannin e il lumaio che si avvinghiano, cadono «A tomborlon per straa comè vassij», e sono sorpresi dai poliziotti che vengon loro addosso come fossero cani senza collare, e son trascinati poi verso Santa Margherita «Con dedrevia on santa eros de gent Che paren poresitt taccaa a la pitta»<sup>2</sup> (notate lo spicco di chi è seguito fra chi segue); la Giulia con così precisa e pittoresca e maliziosa rispondenza definita «ona vigna senza sces» (P, 72, str. 7); fraa Zenever «che in pont d'ubbedienza El corr ladin pussee d'on servizial»; il buon vecchio don Fruttuos di cui il Porta, dipingendolo con un'immagine semplice e agreste, simbolo di lavoro onesto e di prosperità, dice: «Tutt el rispetten, tutt ghe vœuren ben, Tutt ghe fann largo come a on car de fen»; lo stupore prodotto nel refettorio dalla comparsa inaspettata di fraa Diodatt, paragonato a quello di chi «A fallà l'uss dopo vess staa a pissà» ed è arrivato «in mezz'a tutt'altra compagnia Cantand cont i colzon mezz de lazzà»; un cartellone mortuario

Che l'eva tal e qual a on sorascritt  
D'ona cassa de scuffi e cappellitt,  
Cont su in fond fina i P. P. del posa pian;

la schiuma che

La cor via dal biccer  
A saltand, come van via  
Dal palpee brusaa i lugher:

tutte queste metafore, siano o non comiche, riproducano fedelmente il tono del sentimento che ritraggono o lo trasformino di doloroso in piacevole concentrando la nostra attenzione sulla materialità della metafora<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Questo però deve solo essere il rimaneggiamento d'una frase popolare: vedila, con varie forme, in FRANCESCO CHERUBINI, *Vocabolario milanese italiano*, Milano, Imp. Regia Stamperia, II, 1840 (sotto *Desgrazia*); ne *I proverbi milanesi*, Monscia, stamparia Corbetta, s. d. (ma non anteriore al 1839), p. 29, str. 66; e in BONIFACIO SAMARANI, *Proverbi lombardi raccolti ed illustrati*, Milano, Guglielmini, 1858, p. 313.

<sup>2</sup> Immagine suggerita forse da questi versi del Balestrieri: «Lor s'even miss già a l'orden, e gh'aveven I sœu vestii de fer lazzaa a la vitta; Talchè adree al vecc per strad che no vedeven, Van come i poresitt adree a la pitta» (CM, VII, 343, str. 3). Se però non si tratta d'un'immagine di dominio popolare.

<sup>3</sup> Cfr.: «Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique» (HENRI BERGSON, *Le rire*, Paris, Félix Alcan, 1904, p. 117).

o trasportandoci dal concetto proprio ad un concetto d'ordine inferiore,<sup>1</sup> conservino la dignità dell'oggetto o la avviliscono, rivelano una singolarissima facilità d'avvicinar l'essenza di cose apparentemente disparate.

Questa potenza fu uno dei mezzi più efficaci che il Porta ebbe per le sue parodie e per le sue polemiche. Certe sue similitudini hanno una forza dimostrativa che mancherebbe ad un ragionamento inflessibile: hanno sul nudo procedimento logico il vantaggio dell'evidenza dell'immagine. « Il romanticismo » è pieno di queste immagini dimostrative. Fra tanti che si sono affannati a dimostrar l'assurdità dell'unità di tempo, chi è mai riuscito a distruggerla più breve- e più efficacemente del Porta che paragona la finzione dei classicisti i quali accordano che in tre ore ne possano passar ventiquattro e non di più, a chi sapesse allargar d'un quarto la capacità d'un fiasco, ma non sapesse farlo capace del mare? Raramente la similitudine del Porta non riuscì dimostrativa.<sup>2</sup>

#### IV.

Ancora una prova importante della forza rappresentativa dell'arte del Porta. Egli possedette una virtù rara anche nei commediografi: quella di saper suscitare col dialogo, senza bisogno di didascalie, la visione della persona che parla e talora anche di quella che ascolta. Quando parla un personaggio del Porta, vediamo la scena come quando parla un personaggio del Goldoni: tanto la parola è conforme al carattere ed all'aspetto di chi parla, tanto vivacemente chi parla riflette in ciò che dice i movimenti e gli atteggiamenti suoi e delle persone che agiscono con lui. Le prime due ottave de « La Ninetta del Verzee » dipingono una piccola serie di scenette: eppure non sono che un naturalissimo discorso della protagonista. Le disgrazie di Giovannin sono un monologo ininterrotto: eppure noi vediamo la faccia del Bongee e ne cogliamo l'espressione anche quand'egli non si cura di descrivercela direttamente. Le storie di Giovannin, di Marchionn e di Ninetta sono i migliori monologhi della nostra letteratura.

Il Porta ebbe pure altre doti da commediografo. Seppe usar come pochissimi scrittori italiani e come nessuno de' suoi imitatori<sup>3</sup> il linguaggio parlato: tutto ciò ch'egli scrisse, lo prova. Per questo riguardo

<sup>1</sup> Questo procedimento è notato fra le sostituzioni spiritose di concetti da TH. LIPS nella *Psychologie der Komik* (*Philosophische Monatshefte*, 1889, XXV, 297).

<sup>2</sup> P. es. l'aneddoto di Natan e di Davide è torto artificiosamente contro il Giordani, il quale avrebbe potuto rispondere al Porta che l'esser le rime lombarde così poche in confronto con quelle toscane non era motivo sufficiente per doversi astener dal criticarle (P, 135-136).

<sup>3</sup> Tranne nel RAIBERTI e talora anche nel PICOZZI, dopo il Porta la disinvoltura della conversazione famigliare diventa chiacchiera.

egli si collega col Goldoni e col Manzoni. Supera, anzi, il secondo: il Manzoni, che non scriveva il suo dialetto ma l'italiano, non è mai arrivato alla perfetta e continua spontaneità del linguaggio e del dialogo del Porta. Certi miracoli d'evidenza dialogica non si trovano che in qualche poeta vernacolo che s'è liberato completamente da certi movimenti rigidi, da certe espressioni morte derivate dall'abitudine letteraria. Ho già esaminato il modo come parla Giovannin. Ora voglio ricordare il dialogo fra lui e sua moglie, quando son tornati da teatro:

Cossa gh'èt, Barborin?... — Me dœur... — Dovè? —  
Chi insci... — Sul cuu? — Cojonet!... — Propi chi... —  
N'èel staa fors?... — Sì, quell porch... — Lassa vedè —  
Mi nò. — Perché mò nò? sont tò mari... —  
Gh'hoo vergogna... — Set matta? fa piase...  
Là stà savia... — Fa pian... — Lassa fà a mi...  
Basta, infin cont i dolz l'hoo missa a termen  
De lassassel vardà biott comè on vermen.

Barborin dice una cosa per volta, non mai una parola più del necessario, solo quel che è obbligata a dire dalla domanda del marito; e, quando può, s'aiuta col gesto che il dialogo da solo ci fa vedere. Il dialogo è brevissimo, denso: è il prodotto spontaneo della ritrosia di Barborin e de l'affetto del Bongee; e per di più rappresenta tutti gli atti dei due interlocutori. Il Goldoni non avrebbe fatto meglio.

E del Goldoni parrebbe, salvo la chiusa satirica, « La colazione » che coglie colla finezza già propria del commediografo veneziano il sapore d'una breve conversazione su un argomento in apparenza indifferente.

L'intonazione petteggola è anche più sensibile nelle meraviglie dei frati per l'assunzione di fraa Diodatt:

Oh catt! diseven, nanch' ch'el fuss Enocch,  
Elia, o la Madonna quell Marzooh.  
Marcanagg coss'hal faa de sorprendent  
De guadagnass la fin de Sant Franzesch?  
Che utel ghe n'ha avuu de lu el convent?  
Se no gh'era i cercott si stavem fresch!  
Sì: l'ann passaa che hin mort squas tucc i vid  
Se stava a lù vorevem bev polid.

Vediamo anche l'espressione del loro volto. Arriva fraa Diodatt, sconosciuto, e tira il campanello:

Corr el fraa portinee mezz a taston  
Bestemmiaand la pressa, e quell che sonna,  
E dopo d'avè vist dai bœucc del spion  
Che l'eva on Fraa, o el pareva a la pattonna  
Benedicite, el dis (razza de muj  
S'cioppa i fasceu de fà tant cattabuj?)  
Pax vobis, respond quell, e li el se invia  
Malapenna ch'el derv, al refettori,

Pin, ferma, cossa fal?... la'olter el cria;  
Ma lu, senza fagh olter responsori,  
El slonga el pass, de moeud ch'el portinee  
Per sta voeluta el pò dagh el nàs dedree:

passo da grande commediografo che sa coglier con poche parole la comicità d'una situazione. Il contrasto del *Benedicite* colla parentesi così irrefrenabilmente spontanea e così improvvisa rivelatrice della villana natura del frate appena dissimulata dalla consuetudine religiosa; la chiusa dell'inciso col *Pax vobis* che fa eco al *Benedicite* come se non si fosse aperta quella parentesi; il riprendersi del vivace discorso in dialetto: quest'alternativa di contrasti che cessano e risorgono, accompagnata e illuminata dalle poche efficaci parole di descrizione, colgono la comicità della scena inattesa con un'immediatezza insuperabile.

Non occorre che io mi fermi ancora sul dialogo tragicamente comico d' « On funeral »; sulla vigorosa caricatura del tratto nel quale Gesù, concessa alla madre la grazia che gli ha domandata, « el ghe dis: — Credii pur che hoo faa per vù Quella mincionaria Che per mè Pader no la farev pù »; sulla lite veramente goldoniana fra il Porta e madamm Giunon che nell'ultima battuta sembra persino di veder colle mani sui fianchi in atto provocatore (*La nascita ecc.*, p. 25); sulla visita inaspettata ad una dama; sul dialogo a lampi comicamente rivelatori tra fraa Conduitt e don Zaccaria; sulla naturalezza colla quale la Tetton è tratta a far la sua dichiarazione a Marchionn (S. 10-11); sull'eloquenza imperatoria e volgare del maggiordomo; sulla lite di Giovannin a teatro, tutti gli spettatori partecipanti.

Altra qualità drammatica del Porta è l'evidenza colla quale rappresenta le scene mute. Marchionn, dopo aver cazzottato per isbaglio quella tal coppia mascherata, è condotto in quartiere da un ispettore di polizia:

E in quella ch'el derv l'uss, che voo de dent,  
Cribbi! chi trœuvi mi!... Ah! fioron!  
Lee, giust lee, la Tetton  
Con la mamma, col sart e col sargent!  
Gh'aveven a la bocca  
Tutt quatter la caraffa, e hin restaa li  
Cojoni a vardamm mi,  
Senza nè batt on œucc nè fà ona mocca.

Qui all'autore drammatico si sostituisce l'attore.

# V.

Sonorità, logicità, potenza rappresentativa e soprattutto visiva sono le caratteristiche fondamentali dell'arte del Porta e specialmente della sua comicità: poichè la sua è quasi tutta arte comica, quantunque certe

imagini brevi ed evidentissime, non comiche, provino che v'era in lui anche il poeta lirico descrittivo.

Che on'aria semper fresca e remondina  
La possa girà semper sul mezzdi  
Intorno a la dispensa e a la cantina

(P. 150, str. 2),

scrive al Grossi, con tre versi che danno pienamente l'impressione di sensuale frescura che si prova in un meriggio estivo in un tinello ventilato. E in un frammento sulla morte d'un padre:

E poeu girand intorna on sguard seren  
Su la donna, sui fioeu, l'è voltaa via  
Come el sò el vòlta giò a l'Ave Maria.

(Portiana inedita, 18).

L'arte del Porta ha ancora altre particolarità, meno importanti delle tre già notate, ma non trascurabili. Ha un carattere regionale notevolissimo: è quasi sempre il riflesso dell'anima d'un popolano milanese. Questo si vede, oltre che nella costruzione sintattica e psicologica dello stile, nelle frasi d'uso corrente, di cui le *bosinade* e i vocabolari testimoniano la popolarità.<sup>1</sup> Si vede inoltre ne le allusioni a cose milanesi che saltan fuori a qualunque proposito — anche quando meno ce l'aspettiamo, quando il Porta parla di don Carboni (G. II, 57, str. 3), quando descrive la notte del secondo canto dell'*Inferno* (G. I, 189, str. 1) e Dante che « per novi pensier cangia proposta » —. Il Porta, non solo usò la lingua del popolo,<sup>2</sup> che studiò soprattutto nel Verziere — del cui spettacolo si compiacque tanto da tentar di descriverne il trambusto —,<sup>3</sup> ma anche si ricordò continuamente della sua Milano. La menzione dell'Antongina, del Monte Tabor, de la Nòs, di osterie soprattutto, ma anche del *vauxhall*, del Roma-

<sup>1</sup> Alle frasi già citate via via si possono aggiungere queste come esempi: « salvà la pancia per i figh » (*Inf.*, II, 7; cfr. Nœva BOSINADA, *Su l'argoment del gran rebell*, ecc., cit.: « Se salva la pell anch për i figh »), « ficcà el vell » (*Inf.*, II, 9; cfr. CURIOSA BOSINÀ, *Douè s'intend l'Historia vera, D'on Massè, che è andà à stondera*, Miran, Federigh Francesch Maiett, 1700 [Ambr. S. B. T. V. 24]), « be-vi » « i soeu bellezz » (*Marchionn*, I, 6; cfr. BOSINÀ cit.), « restà in cà a fà la crusca » (*Marchionn*, I, 14; cfr. *La staffetta* cit., e *L'è on bel Dialeg in Meneghin Tra Giovann*, ed Iseppin Tutt duu orb, Pietro Agnelli, s. d., Br. 12), « in convent » « Quej-cossa el ghe portava per la fever » (*Fraa Zenever*, 3; cfr. CHERUBINI, sotto *Fève-ra*, e SAMARANI, p. 258), « el sa poeu lù » (*Meneghin Tandœuggia*, 1; cfr. « On cert avar Ebrei, che soo peù mi », in *Sta nœuva BOSINADA, La vuj intitolada... L'avar l'è el ver Retratt de' carestia*, Milan, Tamborin, s. d., SV, 49), « hoo pari a... » (frequente nel Porta, in *bosinade* e in poeti posteriori), « nœuv e novent » (*L'intolleranza religiosa*, 1; cfr. molti titoli di *bosinade*).

<sup>2</sup> V. SALVIONI, *Fonetica del dialetto moderno della città di Milano*, Torino, Loescher, 1884, p. 227, n.

<sup>3</sup> Questi versi sono inediti in Ambr. E. S. II. 3<sup>ra</sup>, pp. 126-127 (copia).

nin, di teatri,<sup>1</sup> di vie, di chiese, di famiglie famose, di uomini popolari, di costumanze meneghine, di mode, di fatterelli contemporanei, i paragoni con cose milanesi, ci riportano al municipalismo delle *bosinade* e ci danno l'illusione di rivivere, qualunque componimento leggiamo, nella Milano del Porta. Egli non è paesano quanto il Belli nè arriva alla piccineria del *bosin* che ha spesso l'aria d'informatore della vita intima di questo e di quell'individuo reale, e si compiace di dimostrare una verità morale con tre o quattro casetti che han tutta la fisionomia d'una cronaca da inquilino pettegolo; ma ha tuttavia una tendenza notevolissima alla caricatura, che è la trasformazione geniale dell'amore del *bosin* per i tipetti che sborza come può: specialmente comari: per esempio «ona tal sciura Genevieffa, Che la par giust on quattrin dell'effa Lè grassa in toon Comè la mort, E ogni ses mes la va del corp; Perchè la mangia poc e nagott»;<sup>2</sup> una vecchia che ha «La bocca insemma coi orecc, Per oeu duu bus de Scaldalecc»,<sup>3</sup> ecc. Ma nel Porta l'osservazioncella goffa e pettegola diventa caricatura dalle grandi linee pur richiamando alla sua origine popolare.

Al popolo egli s'accosta anche nella sonorità rumorosa delle ingiurie e delle bestemmie, nel coglier di preferenza in un fatto spirituale il particolare materiale (P, 60, v. 26; 133, v. 22), e nell'efficace grossolanità del realismo. La ragione per la quale il Bongee crede che sua moglie non possa tornare a casa sola (P, 44, str. 1); Barborin traverso al letto, descritta coll'unico particolare importante (P, 48, v. 15); il segno che la strega deve lasciare per poter trovare il tesoro, e il momento nel quale lo lascia; l'accompagnamento del pisolino dei vecchi del Casin di Andeghee (C, 164, str. 5); la descrizione dell'abbigliamento attillato de le milanesi (B, 102, str. 2); la minaccia alle pubblicazioni del Giordani (C, 350); il modo come il Porta afferma ch'egli s'infischia del mondo (B, 397-398); l'omaggio ch'egli fa a Suvaroff (C, 547); l'ultimo atto vitale di Apollo (C, 308), uguale a quello con cui un *bosin* aveva rappresentata la morte della Cisalpina:<sup>4</sup> questi ed altri passi più o meno grossolani, dovuti ora solo al tono popolare dello stile, ora anche ad un intento satirico, uniti con certe mosse rozze che ci dan l'illusione d'esser dinanzi ad un plebeo dalla voce grossa e dai movimenti scomposti, aiutano singolarmente la comicità così spontanea del Porta mettendone in maggior risalto i rilievi.

<sup>1</sup> Per tutto questo vedi, oltre parecchie *bosinade* già cit. specialmente a proposito di Marchionni, *L'è ona fresca Bosinaa su l'inverna e su la staa*, Milan, Tamburin, s. d., Br. 12; *Allegrament o Cittadin Per divertivo l'è chi el Bosin, Con una noeva Bosinaa Sul costum inveteraa De quii Bottiat*, ecc., s. d., Br. 13; *L'è on momentin de conferenza Tra i duu cors De Porta Renza De Porta Romana*, ecc., Milano, Tamburini e Valdoni, s. d., Br. 13; *L'è na noeva Bosinaa Da cantà in mezz ai straa... Sui Tajater de Milan*, Milan, Tamborin e Valdon, s. d., SV, 51 (di FEDERIGH DE SIMON); ecc., ecc.

<sup>2</sup> NOEVA BOSINADA... *Che sogn del Lott hin tucc bosard*, Milan, Tamburin, s. d.; Brera, SM. II. 46.

<sup>3</sup> *Il ridicolo incontro di due vedovi*, s. d.; Br. 12.

<sup>4</sup> BOSINAA... *Su la Repubblica Cisalpina Presa da*, ecc., cit., p. 5: «La tiraa per forza l'ultem pett».

La comicità caratteristica del Porta non è comicità sottile, lungamente studiata, non è il prodotto d'un'anima acutamente meditativa; è, in apparenza,<sup>1</sup> una comicità di getto, dal rapido intuito, una comicità lontanamente simile a quella gigantesca del Folengo: quindi stan bene a quella sua nuda spontaneità certa asprezza di mosse e certa crudità di realismo, le quali attestan sempre meglio la naturalezza di quel riso. Il Porta era, pur nel suo idealismo, un realista: «Non so capir come alcun torca il naso | e ch'el daga del porch del malcreaa | a chi noma la merda», ecc. (SM). Per lui il piccolo idealismo schifiloso che si limita a non voler vedere ciò che non si può sopprimere, è un'ipocrisia inutile. Egli appartiene alla schiera di quei grandi che sanno essere idealisti anche chiamando le cose col loro nome; egli è idealista anche e specialmente nella storia di Ninetta. L'oscenità non è scarsa ne' suoi versi, ma, naturalmente, il critico se ne duole solo quando produce strofi mediocrissime come parecchie della raccolta del 1826 (pp. 98-99, 102, 106, 149) e quando è eccessiva ed ingiustificata: così non è nulla più d'una porcheria plebea la punizione che il Porta avrebbe data agli Ebrei sazi de la manna (P, 121, son. II). Hanno invece qualche pregio certi sonetti licenziosi: quello in cui riferisce i discorsi di due ragazzine (R, 100), dove smaschera con verità certa innocenza; quello a Sura Catterinin (R, 104) troppo volutamente comico nella chiusa, ma infiammato da una sensualità robusta; quello a Sura Maddalenin (C, 197) nel quale la gravità dei primi dieci versi aumenta l'effetto de la sana sensualità della chiusa; quello in cui il Porta racconta una sua delusione concludendo con un doppio senso comico ed amaro (R, 138). Certo il nostro poeta era tutt'altro che un santo: ma, come fu notato,<sup>2</sup> egli nell'arte sapeva anche unire all'espressione volgare ed efficace della sensualità la satira morale. Ricordo, oltre agli esempi che ho già dati, quattro sonetti: quello su l'innesto del vaiuolo ad una ragazza, vivacemente satirico (P, 129-130); quello dove il Porta, collegandosi col motivo d'una *bosinada*,<sup>3</sup> si meraviglia scherzosamente

<sup>1</sup> Dico «in apparenza», perchè il Porta fu poeta di vena stentatissima e incontentabile, come si può vedere dalle sue lettere (v. p. es. SA, 21, 26, 33, ecc.) e dai manoscritti tempestati di pentimenti e di passi che non sembrano altro che esercitazioni. Nonostante e forse per la sua incontentabilità, egli era modestissimo: tanto da dare al Cherubini ampia facoltà di correggerlo (G. B. DE CAPITANI, *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Francesco Cherubini*, Milano, Pirotta, 1852, pp. 33-39). Viceversa era indulgentissimo critico delle cose altrui (v. p. es. SA, 10, 21); di suoi appunti, tranne quelli contro gli avversari, non conosco che quelli al Buratti ne la lettera al conte Lodovico Giovinio (GIUSEPPE GALLAVRESI, *Fra gli autografi, in Il libro e la stampa, Bollettino ufficiale della Società Bibliografica Italiana*, N. S., anno I, 1907, fasc. 4-5, pp. 139-140).

<sup>2</sup> BENEDETTO PRINA, *Saggio critico sulla letteratura lombarda*, Firenze, tip. Ceniniiana, 1871 (estr. dalla *Rivista universale*, marzo-maggio), p. 32, parole ricavate da *Il Nipote del Vesta Verde*, anno IX.

<sup>3</sup> NOEVA BOSINADA *Dove s'intend se stè a scollà Che i Tosann spolpen i Cà*, Milano, Carlo Bolzani, s. d.; SV, 43. Cfr. specialmente quel che si dice della nascita delle femmine.

mente ma con un fondo di serietà, che certi uomini amino tanto le donne e si disperino quando nasce loro una femmina e non un maschio (R, 140); quello per nozze in cui, dopo un'arditezza rara in questo genere così convenzionale, si sdegna contro coloro che credono il matrimonio sepolcro dell'amore (B, 365-366); e soprattutto quello nel quale, collegandosi ancora col motivo d'una *bosinada*,<sup>1</sup> descrive un vecchio che prende in moglie una giovane e s'illude di provveder così alla conservazione del suo casato (B, 367-368). Non bisogna dunque esagerar l'oscenità del Porta. Inoltre si deve anche tener conto della licenziosità che dominava tra la fine del secolo XVIII e il principio del XIX in Europa ed in particolare nei due ambienti che il Porta conobbe meglio — Venezia e Milano<sup>2</sup> —, della novellistica del tempo e della lascivia elegante della lirica settecentesca<sup>3</sup> contemporanea all'oscenità brutale di certi poeti veneti: basti ricordare il Buratti e il Baffo, uno dei più accaniti e fantasiosi poeti lascivi che siano mai stati. Nella maggior parte dei casi l'oscenità del Porta è più di linguaggio che di sentimento, più di particolari che d'insieme, più di fatti che d'intenzioni, e certo non tale da giustificare l'affermazione di quell'anima rabbiosamente timorata che fu il Cantù.<sup>4</sup> Del resto il Porta che aveva scritto, specialmente in italiano, una quantità di porcherie da ragazzetto vizioso — aveva persino tentato un dramma scatologico —, ebbe il buon senso di lasciare inedita quella robaccia, quantunque anche intorno a' suoi orribili versi italiani perdesse del gran tempo in un vano lavoro di lima.

Sono frequenti nelle sue poesie le mosse buffonesche: ma di rado sono inopportune, data l'intonazione de' suoi lavori che è quasi sempre quella d'un uomo del popolo non levigato dall'educazione, il quale dice col linguaggio del plebeo cose pensate da un uomo d'ingegno. Si ricordi l'intonazione di « On stiozz » così rude anche per un intento satirico, per deridere quella sordida strega: in un componimento di quella fatta non stona il penultimo verso di questa strofe:

Mort el feugh e fornii tutt el stiozz,  
La veggia la reguej  
La sova brava scendera in d'on feuj;

<sup>1</sup> *Noeva Bosinada Sora ai tosan Dovè se vuren acerti, A no tū on Vegg per so Mari*, Milano, Francesco Bolzani, s. d.; SV, 47.

<sup>2</sup> V. per Venezia MALAMANI, *La satira del costume*, cit.; PHILIPPE MONNIER, *Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin et C., 1907, pp. 359-366; più moderato è POMPEO MOLMENTI (*La storia di Venezia nella vita privata*, III, Bergamo, Ist. it. d'arti graf., 1908, pp. 411, 418-428); per Milano BARBIERA, *Passioni cit.*, pp. 426-449.

<sup>3</sup> V. p. es. ARULLANI, *op. cit.*, 188 sgg.

<sup>4</sup> La Musa di Carlo Porta fu «educata ne' postriboli». V. Alessandro Manzoni, *Reminiscenze*, Milano, f.lli Treves, 1882, p. 30. Questa pagina sul Porta è un insigne esempio della velenosa e visionaria critica morale del Cantù. Un po' più moderato fu nel libro *Della letteratura italiana — esempi e giudizi* (Unione tipografico-editrice torinese, 1892, p. 609) e in *Alcuni italiani contemporanei* (Milano, Corona e Caimi, 1868, II, 271-286).

La ne fa su on scartozz e el te le mett  
Colda colda in tra el bust e el post di tett,  
E finalment, che la ringrazi anmi,  
Notte felice, la va anch lee a dormi.

Gli arcadi sono dei leziosi; non c'è modo migliore di satireggiarli che coll'opposto de la leziosaggine: la spontaneità spinta fino alla buffonata: ed ecco il « pader Ciparin » infuriato contro il Porta:

Ah strappa-cœur! Gregori-maccaron!  
T'hoo cognossuu gambetta, ficcanàs!  
Te see on Romantegh, beccamort, ciccion,  
Che no te voeu stà ai regol de Parnas!  
Arcad, à l'arma!... Adoss à Codeghin!  
E i Arcad, giò fioj, frin frin, frin frin!

All'amico Grossi scrive con vigorosa satira rappresentativa:

Pensa che on bell culazz  
E ona s'cenna e ona trippa relevada,  
Che impissa tutta ona cardega armada,  
Hin in sti temp del c...  
Quell che ghe vœur per fass reputazion.  
(P, 150, str. 4).

Ecco l'invocazione per cantar la guerra dei preti:

Memoria, ti che con la toa sapienza  
Tij fet cōr tutt i ann a stà pacciada  
S'ceremij sott aj œucc tutt in sequenza,  
Comè denanz a on general d'armada,  
Dimm chi hin, chi no hin, che cossa varen,  
Cossa fōtten al mond, cossa bozzaren:

quel ch'egli scrisse di questo racconto è tale da farci supporre che questa chiusa così grossa e sonora sarebbe stata adattissima all'argomento. C'è molta finezza d'arte in questa grossolanità così efficace, che è il tono solito del Porta: c'è un adattamento mirabile del tono a la spregevolezza delle persone satireggiate od alla grossolanità di quelle rappresentate. Preti mangioni, sporchì, avidi; nobili solo apparentemente educati non sembra si potesser ritrarre più vigorosamente che con questo tono. Anche le mosse grossolane hanno un valore satirico; anzi sono l'elemento meno analizzabile, ma più profondo della satira del Porta: sono la dimostrazione più forte dell'avere egli saputo penetrar nell'anima dei personaggi ritratti. Con quelle mosse egli fa loro il verso, se sono — per esempio — preti che non si curano di nascondere la loro ottusità, o lo Stoppani di cui ritrae insuperabilmente la goffaggine enorme colla piramidale comicità dell'intitolazione « A Manzoni che meglio si chiamerebbe Bue »; fa notar la loro ipocrisia rivelando la loro grossezza, se sono — per esempio — nobili che la occultano sotto le apparenze della dignità. Il lettore del Porta si meraviglia che tanta grossolanità sia così artistica: chi la

studia, vede che il suo valore è nella perfetta rispondenza con la materia alla quale si adatta.

Qualche volta però questa grossolanità è un difetto: ciò accade quando il Porta scrive senz'aver nulla da dire e nulla da satireggiare: allora la sua grossolanità non è che una mossa plebea. È inutile citar certi sonetti e certi scherzi che sono la parte caduca della sua opera; e sarebbe anche ingiusto, perchè si tratta, in generale, di cose che egli non pubblicò: né la scelta de' suoi versi fu d'una scrupolosità rara.

Anche per qualche altra ragione pecca talvolta il suo riso. Talora, molto di rado, il Porta lo ottiene con brutti artifizi. Dire che la Lilla « in cà Cangiasa, dopo la marchesa, L'eva la bestia de maggior riguard », è lanciare a donna Paola un'ingiuria inutile in quel capolavoro nel quale le azioni della marchesa la condannano già di per sé tanto eloquentemente; continuar per tutto un sonetto a fare il verso al « poggiamo » del Giordani, è toglier la finezza della satira che si sarebbe mantenuta se la caricatura fosse stata fatta poche volte; costruire un sonetto solo per fare una freddura fra il lavorare « in vers » del poeta e il lavorare « in vers » del calzolaio (P, 126) sarebbe un po' troppo, anche se la freddura non fosse scipita. Per fortuna nel Porta le freddure sono poche: è vero però che son quasi tutte scellerate, cioè semplici freddure. Ma qualcuna è buona perchè serve a' suoi intenti satirici: così quelle che chiudono il terzo sonetto al Giordani e quello stoppanesco « O voi degni » (B, 309) nel quale la freddura è un altro dei miserabili tentativi dello Stoppani per far colpo con la sua poesia; ottima poi è quella che termina l'enumerazione di ciò che si trova nella stanza indicata da Apollo:

E la ghè pareggiaa tutt quell che occôr  
Senza fadiga de nessuna sort;  
Sonitt per pret, per monegh, per dottor,  
Per chi è nassuu, ch'ha tolt miee, ch'è mort,  
Terzin, sestinn, quartinn, eglogh, canzon,  
E dramma, e taccojn, e taccojon:

questo peggiorativo che pare involontariamente sgorgato dalla rima, richiama il giudizio del Porta sugli arcadi.

Un ultimo lieve appunto si può fare all'arte del nostro poeta, sempre — s'intende — al Porta inedito più che al Porta edito: una comicità qualche volta leggera ed ostentata, un desiderio di far dello spirito che tradisce l'assenza dell'ispirazione comica. Si legga la chiusa del sonetto « Sissignor el me car Don Benedett » (C, 201), scipitissima. In certi sonetti, in certi scherzi del Porta c'è ancora, pure in un demolitore degli arcadi, l'arcade poeta d'occasione. Nel Porta è sparita la leziosità seria dell'Arcadia, ma resta qualche volta la leziosità scherzosa. Egli che visse un po' a Venezia, fra poeti non solamente arcadi ma certo anche arcadi, indulse qualche volta alla poesia che scambia coll'ispirazione un certo spumeggiar d'idee; di qui qualche sua canzonetta e qualche suo scherzo voluto. Qualche cosa del madrigaleggiare arcadico gli è rimasto

perfino in qualche sonetto dove la comicità s'attenua in *causerie* e la lode in complimento. Non che questi scherzi siano interamente disprezzabili: ma sono ben lontani dalla grande arte del Porta. Così il sonetto « Hala faa a ment » (C, 197) non manca di grazia: ma è in fondo un madrigale arcadico rinnovato dal tono popolare. Il sonettino al Monti (P, 129) è una delle solite iperboli arcadiche, ravvivata da la sensualità schietta del Porta. Solo in queste cosette egli sentì l'influenza dei poeti veneziani: dei quali, quindi, si è parlato poco a proposito attribuendo loro il primo impulso all'arte del Porta, giacchè quel ch'egli fece di buono fu molto diverso dall'opera dei poeti veneziani, e le sue poche canzonette sono molto inferiori a quelle del Buratti e di altri contemporanei, di cui risente, più che altro, nel metro breve, quasi sempre inadatto alla sua vena. « Barborin, speranza dora » (P, 70-73), che parve una gran cosa ad un conferenziere,<sup>1</sup> val pochissimo, anche per l'infelicità della strofe. Roba morta e relativamente scarsa nel bagaglio del nostro poeta, in cui, per contro, è forse impossibile trovare un difetto organico generale: sono pochissimi i poeti dei quali si possa dire altrettanto.

## VI.

Qualcuno dei difetti notati nella comicità del Porta attesta in lui una certa tendenza al riso meditato. Nei casi finora osservati quel riso non è riuscito: ma talora la riflessione ha prodotto in lui un riso veramente artistico. Accanto al Porta spontaneo v'è un Porta meditativo, meno notevole ma non trascurabile: il Porta dell'ironia sottile e dà le allusioni satiriche inaspettate. Così è, nella simmetria del pensiero e del procedimento sintattico, un congegno sottilissimo di satira crescente il sonetto contro le ladrerie del tesoriere Cassiraghi che conduceva una vita splendida (P, 122, son. II).<sup>2</sup> Ecco il Porta ironico: « Romantegh come sont, tutt quell che foo Sont condannaa à toeuill foeura del me coo » La frecciata assume le apparenze dell'ingenuità, tanto accortamente è lanciata.

Quando è dinanzi ad Apollo, il Porta fa l'ingenuo, finge di non conoscerlo, per far rilevar meglio la comica stranezza della sua figura. E continua a far l'ingenuo quando, con quell'ironia bonaria di chi si sa infinitamente superiore all'oggetto che critica, si spiega perchè le Muse son divenute così brutte:

<sup>1</sup> PAUL GHIO, *Carlo Porta poète populaire Milanais* (conferenza), Paris, Guillaumin et C<sup>e</sup>, 1903, pp. 24-26.

<sup>2</sup> V. per l'occasione in cui fu fatto questo sonetto ALFREDO COMANDINI, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX giorno per giorno illustrata, 1801-1823*, Milano, Antonio Vallardi, 1901-1902, p. 535.

Hoo poeu capii ch'even vegnuu insci brutt  
Per rabbia de quij birbi de romantegh,  
Che spanteghen intorna de per tutt  
Ch'hin veggian, carampan, col goss, col rantegh,  
E meneman vorraven, sti animaj  
Desgustagh fin quij quatter collegiaj.

Il Porta confronta le virtù di fraa Zenever e di Sant Franzesch, e osserva:

Ma per quant tutt e duu per santitaa  
Fudessen dò mosch bianch in religion,  
Impunemanch però vœuren che i fraa  
Gh' avessen pussee amor per el ratton.  
Se seva fraa anca mi, già sarev staa,  
Dighi el cœur, de l'istessa opinion,  
Perchè in convent almanca fraa Zenever  
Quejcossa el ghe portava per la fever:

certo egli ride di quei frati così poco religiosi, ma ne ride così bonariamente, celando così bene il suo riso sotto l'approvazione, che la sua non si direbbe nemmeno ironia. In un altro componimento quest'ingenuità raggiunge un valore artistico molto più alto, giacchè prepara per contrasto una satira terribile: si legga il principio d'«On funeral».

Certe volte durante il corso del suo riso spontaneo il Porta s'arresta a riflettere un attimo e varia con uno zampillo improvviso la corrente della sua comicità: sicchè quello che in un componimento fiacco sarebbe un cattivo razzo, ne' suoi capolavori di comicità è un'ottima variazione di tono:

Don Fedel, don Igin, che hin pret de cà  
D'ona marchesa e d'ona baronessa,  
Daven la colpa a quella de faj stà  
Degiun fina al mezz di per digh la messa;  
E on poetta d'on pret, on cert don Disma,  
Le trava tutt' adoss al Romantisma.

La strega fa grandi preparativi per invocare il diavolo: tra l'altro

La fa su on' insalatta  
De pesa grega, zoffreggh, trementina,  
Acquarasa, resina,  
E dent in la pugnatta;  
E poeu la ghe dà el fœugh sett spann lontan  
Cont on sonett de l'avvocat Tappan:

leggi « Stoppani ». Queste allusioni improvvise, generalmente politiche o religiose, e talora anche letterarie, mi riconducono a riconoscer nel Porta quell'attitudine a coglier rapidamente i legami che uniscono cose disparate, che ho già notata a proposito delle sue similitudini.

VII.

Accanto al Porta giocondo v'è un Porta che ha il riso doloroso e un Porta che sospira: ma son due aspetti rari ne' suoi versi come nelle sue lettere.<sup>1</sup> I suoi tre massimi capolavori — la Ninetta, il Bongee, il Marchionn — sono tre storie meste che talora solo i particolari rendono comiche. Marchionn sospetta della fidanzata e la coglie parecchie volte in flagrante: una sera finalmente perde la pazienza e vuol vendicarsi del sergente:

Ma poeu ona sira, in fin di facc, che sera  
Negher, dannato malarbettament,  
Che l'hoo vist mi a corr dent  
In del comed in fond de la linghera,  
Me sont pientaa in del mezz  
Dur come on ciod de la linghera anmi,  
E hoo ditt: se te set li,  
Stagh almanca, birbon, per on bel pezz!:

fatto dolorosissimo per Marchionn; ma come si può non ridere del particolare topografico il quale per la sua umiltà contrasta così inaspettatamente coll'altezza del sentimento di Marchionn? Il Porta è maestro nel sorprendere la comicità del doloroso e del tragico. Marchionn ammogliato:

Lee cagna, lee ciocchera, lee bosarda,  
Lenguasciona, leccarda, desgarbada;  
Lee imbrojona, sfacciada,  
Starlattona, lunatega, testarda;  
Lee zavaj, lee slandroza,  
Lee sguanguana, lee capa di baltrocch;  
Vardee, fioj, in pocch,  
Che boccon de belee l'eva sta sposa!  
Adrittura el primm di, sù e giò di scar,  
D'ora e strasora, gent come i correr:  
Soldaa, roffiann, patter,  
Can-borian pussee che on port de mar.  
La cà l'eva on faxall,  
Ogni bott gh'eva li on seccamincion;  
Seva nanch pù patron  
(Con lizenza) on besogn de possè fall:

<sup>1</sup> In queste, tranne qualche lamento pe' suoi malanni fisici, sono abbastanza frequenti le allegre buffonate e sono notevoli, quando non c'è la preoccupazione del toscano, certe arguzie vivissime e nuove (SA, 17, « Non ti dirò, ecc. »; 47, « Il nostro Grossi è stato, ecc. »; 50, « Lavoro come, ecc. ») e certi periodetti di costruzione arcaica e ardita, efficacissimi (SA, 17 « Si fece collazione, ecc. »; 33, « Io solo non mi ci trovo, ecc. »; 51, « Grossi l'ha data a Torti, ecc. »). I frequenti errori devon essere in gran parte prodotti dal fatto che scriveva le sue lettere a spizzico fra i doveri d'ufficio.

l'ultimo particolare, riducendo agli estremi quella condizione dolorosa, ne riduce agli estremi anche la comicità. Marchionn, dopo aver sorpreso il ganzo in quel tal luogo, riconosce d'aver torto:

Insci, con tutt el mè stà de sguajton  
E con tutt el defà de avej squajaa,  
Sont restaa li sgognaa,  
Pien de vergogna e lócc come on tappon;  
E tutt quell mè sussor  
L'è fornii anch lù compagn de l'olter guaj;  
Anzi, cont el prega  
A di nagotta al sur sargent maggior:

così il Porta fa scaturir la comicità dall'intimo della persona stessa che ne soffre.

Akmett, fra le altre sue miserie, si lagna d'aver una « donna sul fà d'on zofreggett, Che tacca e fa fioeu come ona piattola » (C, 167) e rallegra col paragone la sua sventura.

Talvolta resta la comicità, ma solo come lievito del dolore. Il Porta conosce la comicità accanitamente cercata del sarcasmo e la mette in bocca talora a Ninetta, spesso a Marchionn. Quest'amarrezza nella satira del Porta è rara: si trova solo nell'epitafio pel cane d'una marchesa e in qualche sonetto politico.

La sua comicità dolorosa poté farlo avvicinare al Manzoni umorista. Ma questa somiglianza è troppo lontana per esser notevole. Il Manzoni fu umorista melanconico più che tragico e — quel che più importa — umorista più nelle riflessioni che ne la rappresentazione delle figure. Il Porta non conobbe il sottile sorriso umoristico del Manzoni, poichè, più che sorridere, rise de' suoi personaggi. Ma l'umorismo del Porta è talora più denso e più robusto che quello del Manzoni, perchè nel primo la semplice rappresentazione d'un fatto contiene implicitamente anche una riflessione particolare o generale: il Porta non fa osservazioni ma le suggerisce. Le sue rappresentazioni sono la sua filosofia tradotta in fatti. Inoltre l'umorismo del Manzoni è più recondito; quello del Porta è più evidente, è nella parola quel che la caricatura nel disegno. L'umorismo del Porta è talora melanconico, talora tragico; quello del Manzoni è quasi sempre melanconico, ma classicamente composto, non mai sentimentale com'è ad esempio quello del Porta in certi punti della storia di Marchionn. Si vedono anche in questo le differenze fondamentali fra lo spirito del Porta e quello del Manzoni, più aristocratico, più sottile, più meditativo. Tutti e due vedevan di rado persone di cui non scoprissero un lato comico: ma il Manzoni sorrideva, come trattenuto dalla riflessione; il Porta rideva, liberamente. L'umorismo del Porta è più vivo; quello del Manzoni più meditativo. Il primo scaturisce più dalla vista, pur contenendo anche nei particolari materiali un significato spirituale.

« Uморismo » nel senso di riso triste è parola romantica; ed è le-

cito usarla a proposito del Porta che partecipò, sia pure minimamente, di quell'intonazione sentimentale che è rimasta nel pensiero del volgo come la prima caratteristica del romanticismo. Il Porta ebbe un po' della tristezza romantica. C'interessa rilevarla perchè egli la esprime raramente ma con un'arte notevole. Nulla de le caratteristiche della malinconia romantica v'è ne le tristi novelle del Bongee, di Marchionn e di Ninetta: il dolore di questi tre personaggi non è nè morboso nè fantastico; e quelle tre novelle, quando si voglia classificarle in qualche scuola, si debbono dire, non romantiche, ma naturalistiche. La malinconia e la cupezza romantiche si trovano solo in due componimenti del Porta: ne « L'apparizion del Tass »<sup>1</sup> (C, 153-158), imitata poi dal Picozzi,<sup>2</sup> e ne « La guerra di pret ». Schiettamente romantico è il paesaggio descritto nel primo: l'anima del poeta si trasfonde nella natura circostante che invita — colle sue ombre e col suo silenzio approfondito da qualche raro suono fuggevole e netto — a pensieri melanconici. È il paesaggio preferito dei romantici; ma la descrizione non cade in quel sentimentalismo fiacco che per colpa dei cattivi artisti ha acquistato presso il volgo un senso dispregiativo alla parola romanticismo. È espresso molto bene quel sentimento misto che compare tante volte nella poesia romantica, « la dolce tristezza »:

Tutt coss, la insci, la jutta la passion,  
Nè s'è nanch faa duu pass  
Tra quij acqu, tra quij piant, tra quell'ombria,  
Che se sent a quattass d'on cert magon,  
Se sent a trasportass  
D'ona cert estes de malinconia,  
Che sgonfia i œucc senza savè el perchè,  
E sforza a piang, d'on piang che fa piasé.

Nemmeno in questa complicatezza di sentimento non c'è nulla di artificioso e di malato: il Porta è anche qui un uomo dal sentimento schietto e sano, che esprime senza contorcimenti di frasi e di concetti quello che sente. Il tono semplice, bonario di quell'ultimo verso a noi,

<sup>1</sup> CRISTOFORO FABRIS afferma che il Manzoni gli confidò esser egli l'autore della parte che va dal verso « Quand tutt'on tratt dove pù seur e fosch » sino alla fine (*Memorie manzoniane*, Milano, Cogliati, 1901, pp. 128-129). Questa notizia è accettata anche da PAOLO BELLEZZA (*Ancora una volta il Tasso e il Manzoni*, nel *Giorn. stor.* 38, 1903) e dal MUONI (*Il Tasso e i romantici*, Milano, Società editrice libraria, 1904, p. 69, n. 1); ma è quasi certamente erronea perchè ora il Salvioni scrive d'aver visto il manoscritto del Porta colla solita abbondanza di correzioni (*Lettere di C. P. a V. Lancetti*, loc. cit.). Io ne ho letta la trascrizione dell'Ambr. e la continuazione abbozzata in prosa (E. S. II, 3, p. 139\*\*) che dimostra che il Porta non era sfavorevole al Tasso come certi romantici. Questo componimento si trova anche in G, II, 52-53: ma quivi mancano parecchie strofe. Seguo G per quello che essa contiene.

<sup>2</sup> Ne *L'apparizion del Porta* (*Sestine milanesi, Quinto opuscolo*, Milano, 1857, pp. 23-52). L'imitazione è ristretta a pochi particolari.

avvezzi a tante variazioni di frasi antitetiche per esprimer quel sentimento, fa quasi l'effetto d'un felice sforzo del poeta per render naturale la singolarità di quello stato d'animo.

Anche è da notare un'altra diversità dal paesaggio melanconico dei cattivi romantici: nella descrizione del Porta non ci sono elementi convenzionali, particolari nebulosi; quella descrizione è effetto d'una visione immediata, non turbata da reminiscenze letterarie.

Quando l'apparizione s'avvicina, entriamo nel romanticismo pauroso:

Quand tutt'on tratt dove pù seur e fosc  
E pù suturno per el folt di ramm  
Fan i arbor on bosch,  
Me senti a succudi  
Da on streppet improvvis in di fojamm;  
Me se scuriss el di,  
Me traballa la terra sott i pee,  
Starluscia, donda i piant, scolti on lument  
Sord sord, tegnuu tegnuu, come d'on vent  
Che brontolla s'cincaa tra i filidur,  
Come el lument di mort e di pagur.

Qui la costruzione della strofe s'è mutata: una rima fa eco ad un'altra lugubramente; e paurosi sono il suono delle parole e l'andamento del periodo.

E vedi a spuntà sù, Gesù Maria!  
Tra i rover e i fojasc  
Longa longa on ombria  
Che me varda e me slonga incontra i brasc.  
Foo per scappà... foo per sgari... no poss...  
Me se instecchiss i pee, voo in convulsion,  
E el pocch fiaa di polmon  
El rantéga, el se perd dent per el goss.

In queste due strofe però ci sembra già di cogliere il Porta in un atteggiamento lievemente canzonatorio di fronte al suo argomento: quella visione tragica gli suggerisce nel terzo verso di ciascuna strofe un'inversione letteraria che dà già un po' della posa a quella solennità. Il dubbio cresce quando leggiamo la descrizione così minuta del tremito dal quale è preso il poeta e poi delle fattezze del personaggio apparso. Il frammento finisce con un tono così naturale che noi ci scordiamo che si tratta d'una visione. Probabilmente se n'è scordato anche il Porta il quale ha cominciato il suo lavoro in uno stato d'animo romantico; poi, poeta com'era essenzialmente osservatore della realtà e lontano dalle fantasticherie, ha reagito contro quel momento di dimenticanza.

Questa reazione del poeta contro un suo momento romantico non avviene ne «La guerra di pret» che rimane tronca in un passo perfettamente tragico, mentre era cominciata con un tono così comico. Fra i capolavori letterari incompiuti, questo è uno di quelli che più tormentano la curiosità del lettore, perchè il principio contiene elementi così disparati da non lasciare immaginare che molto genericamente quel che

sarebbe stato l'insieme: certo quell'episodio cupamente spaventoso avrebbe fatto un singolare contrasto in mezzo a quel poemetto comico. Quell'episodio rimase troncato da la morte: il Porta ci lavorava in fin di vita, quando s'era fatto più melanconico. È circa di questo tempo il triste sonetto: «G' hoo miee, g'hoo fioeu, sont impiegaa». Il Porta non scrisse mai nulla di così cupo come le ultime sestine de «La guerra di pret»: par di sentirci dentro il ritmo d'un'angoscia personale. Suonano d'un forte e lugubre martellar di sentimento; e ci richiamano, sole in tutta l'opera del Porta, a fosche fantasie romantiche. La storia dell'abate Ovina e di Luisa ingiustamente perseguitati ha qua e là qualche cosa di fiacco insolito nel Porta (v. p. es. C, 530, str. 36),<sup>1</sup> dovuto forse a mancanza di lima: ma le ultime quattro strofe sono vigorosissime. Le vicende dell'abate e di Luisa calunniati, l'imprigionamento misterioso e notturno nell'isola d'Orta, di per sé, se si eccettui qualche sprazzo di comicità popolare, non sarebbero molto più notevoli che i numerosissimi racconti romantici, nei quali la tristezza degli avvenimenti cerca di tenere il luogo dell'ispirazione. Ma quando incomincia la descrizione della notte ne la quale l'Ovina va in cerca di Luisa, il racconto — tranne qualche incertezza delle due ultime strofe — diventa un capolavoro, pur serbandosi romantico per la descrizione della fosca notte invernale corsa dal vento e dall'acqua, per la nota cupa della campana sperduta che acquista il valore d'un presentimento, per la rispondenza delle circostanze di tempo e di luogo collo stato d'animo dell'abate, pel modo improvviso — come d'apparizione — col quale è descritta la comparsa dell'Ovina a piè del letto di Luisa morente fra quella tempesta. È un passo che basta per mostrar che il Porta fu anche un poeta lirico. La visione di quel paesaggio su cui passano fusi insieme la furia degli elementi e un grande dolore, quella tragedia interna sono rese con pochi tratti sintetici vigorosissimi. Il suono delle parole e del verso è cupo come il quadro che descrivono.

# VIII.

I pregi che ho esaminato bastano per fare un poeta grande; il Porta ha la dote che fa il poeta grandissimo: la sicurezza della costruzione, che gli fu già acutamente riconosciuta da Giuseppe Rovani.<sup>2</sup> Poeti ammirabili nei particolari, riescono poi incerti nell'insieme d'un componimento: mancano d'un'ispirazione continua e sicura. Nei capolavori del Porta non si coglie questa deviazione dell'ispirazione. Procedono tutti su una linea retta; nè la continuazione nè la fine de' suoi componimenti

<sup>1</sup> In G mancano le str. 20-36.

<sup>2</sup> *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, f.lli Treves, 1874, p. 241.

sono incoerenti col principio; rarissimamente la sua ispirazione digredisce in episodi inutili. L'indirizzo generale de' suoi capolavori sembra determinato nettamente nel suo spirito fin da quando egli li comincia. I capolavori del Porta lasciano in chi legge quell'unità d'impressione che è la vera prova della potenza d'un artista. Chi dà al lettore una moltitudine d'impressioni non dominate da un'impressione centrale, non è un poeta organico, non è un creatore. « La nomina del cappellan » lascia l'impressione fondamentale d'una ridicola gonfiezza: tutte le altre impressioni — ignoranza della marchesa, vile umiltà dei preti, umanizzazione della cagna, grossolana alterigia del maggiordomo — s'aggirano intorno a quella e contribuiscono a rafforzarla. « El Viagg de Fraa Conduitt » ci lascia l'impressione d'una ridicola avidità: tutti i particolari interni ed esterni di quella storia son rivolti ad illuminare quell'unico punto: la sporcizia del frate, la sua volgare umiltà, la sua cavalcatura, quel viaggio idillico promettitore d'una giornata d'oro che per un particolare apparentemente insignificante finisce con tanta ironia, lo sbaglio della strada, la scoperta dello sbaglio, il rumore che se ne fa per tutto il borgo, la perdita di tutte le messe per averne voluto far tre. Gli altri capolavori del Porta hanno la medesima costruzione logica e precisa: naturalmente però si deve osservare che quello che al critico sembra un complicato processo logico è, dal punto di vista del poeta, un semplice e solo atto d'intuizione il quale, appunto per la sua unicità, riesce a coordinar nel suo ambito tutte le piccole intuizioni successive che formano, insieme unite, quell'atto unico nel quale consiste il capolavoro del Porta, quella corrente di comicità che fluisce dal principio alla fine a grandi onde, colla spontaneità d'un fiume che ruina giù per il suo letto ampio.

## GIUDIZIO COMPLESSIVO

### I.

Il Porta ebbe comuni i suoi ideali con parecchi dei contemporanei più illuminati, e li divulgò aggiungendo al semplice buon senso che è proprio del popolo, quella logica salda e quella forza di comicità che si posson trovare solo in un uomo colto e d'ingegno non comune. Soltanto con queste due aggiunte ha valore il carattere popolare dei versi del Porta; senza quei due aiuti essi non si sarebbero elevati al di sopra delle *bosinade* del tempo. Popolari sono, non soltanto le espressioni del Porta, ma anche il colorito de' suoi ideali. Questo doppio carattere popolare è fra le sue più notevoli qualità; in essa consiste una delle maggiori differenze dell'opera sua da quella di certi altri poeti dialettali. Ho detto che questa è una delle sue più notevoli qualità: non dico che di per sè ne costituisca la grandezza: io sono contrario all'opinione comune che condanna la poesia dialettale ispirata a pensieri ed a sentimenti non popolari, come se poesia dialettale significasse di necessità poesia popolare e vi fosse tra lingua e dialetto una differenza tale, che l'una dovesse esprimere solo certi pensieri e certi sentimenti e l'altro solo certi altri.<sup>1</sup> La poesia dialettale, come quella letteraria, è buona qualunque sia il suo contenuto, quando il poeta riesce a dire tutto ciò che vuole. È strano che la pensino ancora diversamente molti che non ammetton più alcuna differenza gerarchica fra lingua e dialetto.

La popolarità del Porta è un pregio, non per sè, ma per la sua rispondenza col contenuto.

<sup>1</sup> Si veda quanto scrive a questo proposito BENEDETTO CROCE nella *Critica*, I, 425.

Altre caratteristiche fondamentali del Porta. Il più spesso egli trae la sua ispirazione da una sensazione visiva che collega, anzi, fonde col giudizio che fa dell'oggetto veduto. Tale giudizio è reso, non solo da quest'atteggiamento pittorico, ma anche dalla costruzione musicale del periodo poetico: sicchè nel Porta il suono è rappresentazione — cioè caricatura —, e giudizio — cioè canzonatura —. La scelta delle parole gli serve per uno scopo artistico e per uno scopo morale che si fondono e si aiutano: il suono rappresenta gli atteggiamenti goffi o tronfi de' suoi personaggi — ed ecco raggiunto lo scopo artistico —, ma li satireggia nello stesso tempo — ed ecco raggiunto lo scopo morale —.

Scaturendo la satira del Porta dalla semplice rappresentazione, essa è, non solo tutta una creazione di individui-tipi come la sua arte non satirica (la dama tronfia, il prete avido, il popolano oppresso che vorrebbe e non osa ribellarsi, l'amante di buona fede, la cortigiana predestinata), ma è anche la più convincente delle satire, la più logica: perchè nulla si può opporre alla logica dei fatti. Quindi il Porta di solito non usa nè l'ironia sottile, nè l'invettiva: non ne ha bisogno; gli basta la forza rappresentativa aiutata dal suo singolarissimo senso musicale. Quasi sempre la sua rappresentazione pare così oggettiva da non sembrar nemmeno una satira, per quanto bonaria: sembra che non egli biasimi, ma le persone stesse rappresentate si accusino. L'impulso a poetare gli viene contemporaneamente dalla coscienza artistica e dalla coscienza morale, ma ne l'attuazione dell'impulso generalmente la sua arte si mantiene ateleologica in quanto si riferisce alla volontà esplicita del poeta: egli allora bada a far dell'arte; l'insegnamento ne sgorga per la forza dell'argomento, più che per l'intenzione dell'autore. Il che, naturalmente, non vuol dire che la sua opera non abbia un grande valore morale.

Certo però è maggiore il suo valore artistico: cosa che non si potrebbe dire del Parini. Che il Porta sia più artista che moralista<sup>1</sup> è provato dal fatto ch'egli satireggia più spesso vizi che movono a riso che vizi che movono a sdegno: donna Fabia e la marchesa Cangiasa non sono più — come invece la nobiltà del Parini — rappresentanti di tutta una classe, ma lepidi reliquie d'un mondo che tramonta; l'eroe de « La messa nuova », fraa Zenever, tutti quegli ecclesiastici pacchioni sono, per il Porta e per noi, più ridicoli che abietti. Della nobiltà il Parini ride a denti stretti, quando ne ride; il Porta ne ride serenamente e naturalmente, perchè essa è già stata giudicata ed egli non ha una condanna nuova da pronunciare: il suo sdegno è quasi sempre frenato dal piacere della riproduzione fantastica. In generale la condanna del Porta è un sottinteso: sembra quasi che quand'egli comincia uno de' suoi ca-

<sup>1</sup> Lo disse egli stesso: « Io non mi sono mai accorto di essere poeta morale, e ciò sarà forse uno di quei doni di Iddio che ci entrano in corpo per afflato e di cui si trova al possesso senza avvedersene » (*Una lettera inedita di Carlo Porta pubblicata dal prof. MANTEGAZZA, nel Politecnico, repertorio di Studi letterari, scientifici e tecnici, aprile 1866, p. 572.*)

polavori, dica: — S'intende che queste persone sono spregevoli; ma io mi ci voglio divertire, e per ora non bado ad altro —. Talvolta sente come il dovere di badare a quel qualcos'altro, e allora fa una brevissima digressione riflessiva, e non s'accorge che è inutile perchè la condanna contenuta in quella riflessione è già presupposta da tutto il racconto.

Che la coscienza morale del Porta sia meno profonda che quella del Parini non vuol dire però che la satira del primo, nel suo ambito, sia meno efficace che quella del secondo: <sup>1</sup> perchè la satira del Porta è più schiettamente rappresentativa che quella del Parini. Rinforzare colla logica de la riflessione la logica del fatto, è inutile: come ho detto, un fatto è già di per sè stesso irrefutabile. Di qui la superiorità pratica della satira rappresentativa su la satira riflessiva. L'esempio è la sentenza tradotta in atto, è la sua dimostrazione: è, non solo sentenza, ma sentenza dimostrata. Perciò la nostra letteratura, che ribocca di satirici predicatori, non ha nulla da contrapporre vittoriosamente alla potenza fantastica dei capolavori del Porta.

Le stesse caratteristiche ha la sua comicità non satirica. Non essendo il suo riso ottenuto con alcun artificio, esso appare così spontaneo da sembrare inevitabile. Non ci si vede sotto il sofisma: si sente che nessun ragionamento potrebbe distruggere la ragione del suo riso. Egli non gioca coi nomi, colle parole, colle antitesi: rappresenta. La sua comicità è il fatto stesso.

Satira e comicità rappresentativa, dunque, variate qualche volta da una vena di tristezza. Questa ha, forse, qualche collegamento colla malinconia del tempo; la satira ha certo antecedenti remoti e prossimi.

## II.

Il Porta apparve quando il movimento del Parini, dell'Alfieri, del Baretti, ecc. aveva già scosso la vecchia Italia. Trovò ancora nella no-

<sup>1</sup> GIUSEPPE FERRARI disse, con non grande esagerazione: « Porta, senz'avvedersene, fu per vent'anni lo scrittore il più influente della Lombardia » (*Saggio sulla poesia popolare in Italia, negli Opuscoli politici e letterari, Capolago, tipografia elvetica, 1852, p. 482*); DEFENDENTE SACCHI: « In poco tempo la nuova poesia [del Porta] era nelle mani delle persone d'ogni classe, e poteasi esser certi che parimenti nella più scelta conversazione di signore, fra i crocchi de' letterati, nelle officine de' mercanti, e fino dai venditori di commestibili e di vino si ripetevano » (*Gazzetta privilegiata di Milano, 1° sett. 1840, Appendice: Poesie scelte scritte in dialetto milanese da Carlo Porta e da Tommaso Grossi* [recensione all'ediz. di Milano, Radaelli e Guglielmini, 1840]). Della sua influenza e della sua fortuna son prova anche molte lettere de' suoi amici reverenti che gli danno notizia de' suoi trionfi. Quando morì, lo lodò anche uno de' suoi maggiori nemici, FRANCESCO PEZZI (v. l'Appendice n. 11 della *Gazzetta di Milano*, dell'11 gennaio 1821).

biltà fustigata dal Parini un tipo degno di satira — la nobile bigotta e altera — e la ritrasse in una caricatura immortale; vide ancora il clero in uno stato vergognoso, al quale il Parini, forse per la sua condizione speciale, non aveva posto mente, e ne perpetuò l'immagine rinforzando con una serie di capolavori — che in quest'argomento è senza paragoni — la secolare tradizione dell'arte anticlericale italiana. Quanto al contenuto, se si fa astrazione dalla polemica romantica e dalla rappresentazione del popolo — in cui non ha veri precedenti —, il Porta è, sotto apparenze meno solenni, con arte più oggettiva e senza preoccupazione di fini, un continuatore della letteratura civile e un prosecutore diretto ed efficace dell'opera pariniana. Quanto alla forma, mantenendosi con tanta schiettezza e con tanta costanza popolare, si collega per tenui fili alle *bosinate* moraleggianti e strettamente paesane, e soprattutto al Goldoni, e precede il Manzoni che per questo rispetto non lo ha superato. Nel complesso è, insieme col Belli, il più grande dei nostri satirici; insieme con questo, col Manzoni, col Goldoni e col Folengo, il più grande dei nostri poeti comici; fra i poeti milanesi il maggiore, e maestro a tutti i successori nell'irruenza comica del ritmo, nella mosca della frase e nella spontaneità del linguaggio.

I collegamenti che ho indicato nel corso del mio studio, hanno un certo valore per chi voglia al Porta assegnare un posto nello svolgimento della nostra letteratura, ma artisticamente e psicologicamente hanno pochissima importanza. Per questo rispetto è quasi affatto inutile proporsi di rintracciare le influenze alle quali potè esser sottoposto un grande artista. Ed è strana l'illusione che generalmente hanno i critici di poterlo far bene quando — per esempio — trovano un catalogo della biblioteca di quel certo artista o altri documenti di questo genere. La vita esterna d'un uomo ed il suo svolgimento spirituale sfuggono irrimediabilmente ai posteri, e i documenti che ne restano non servono — nel migliore dei casi — che a ricostruirli scheletricamente: tanta è la congerie degli elementi che contribuiscono all'evoluzione d'una vita, tanto complicato e casuale è l'intreccio degli influssi di questi vari elementi! I critici fanno un ingenuo lavoro di semplificazione: invece, anche la vita più semplice è un groviglio inestricabile, sul quale può gettar molta luce chi vuol far opera d'artista, ma non chi vuol far opera di storico. L'artista crea, lo storico dovrebbe costruire: ma gli mancano i materiali.

Questo ho voluto dire perchè riesca ben chiaro il significato quasi esclusivamente storico dei molti confronti che ho fatto in questo libro. Il Porta in sé e per sé è al di fuori di questi confronti; e nella sua essenza la formazione della sua anima artistica ci sfugge irrimediabilmente. Perciò il mio scopo fondamentale fu osservare che poeta è il Porta.

## APPENDICE

La scene de «Le ruine dell'alta Brianza»<sup>1</sup> sono così frammentarie, slegate ed imperfette che sarebbe inutile riferirle per intero. Vediamo dunque soltanto quel che c'è di caratteristico. Nella prima scena la principessa Palmira con frasi sonore e costruzioni inverse racconta a Taximut, finto ambasciatore del re di Valsassina: — Arismafat, re di Lecco, da «tre lustri», «di mie ripulse offeso», fa guerra a mio padre —. Taximut la interrompe perchè, conoscendo quei casi solo per quel che ne dicono le gazzette, ha bisogno di saper certi particolari. Allora Palmira si rifà dalla sua nascita funestata dal triste presagio d'una «rosseggiante cometa», causa d'una lunga serie di sventure e infine dell'innamoramento di Arismafat. Taximut non sa capire perchè ella abbia rifiutato la mano di quel potente. E Palmira:

Molte come del ciel gl'astri e le stelle  
le cause son, ma la più forte è quella,  
che per non ruinare la tragedia  
a te, e a nessun di quei che sente io posso  
per ora palesar....

Dopo questa buffonesca frecciata contro le sospensioni artificiose di certe tragedie, Palmira — coll'inevitabile gelo «in rammentarlo» — riferisce la proposta fattale da Arismafat in una festa con parole così gentili che Taximut osserva tranquillamente: «Fin qui non parlò mal: — tu che di-

<sup>1</sup> Citando rendo regolare l'uso delle maiuscole e correggo gli errori evidenti, quando è necessario. Di qualche scena vi son due redazioni; altre sembrano non in minuta, ma in trascrizione.

cesti? » E la principessa: — Io tacqui; egli continuò a parlare, finchè s'adirò del mio silenzio; poi

credendo  
meglio ammolire il rigido contegno  
colle assidue sue cure e le dolcezze,  
cambia linguaggio ed affettando calma  
mi invita per la prima contraddanza —.

Taximut: « Oh adesso sì che andiam incontro al serio! » Palmira rifiuta, e il re le « dà uno schiaffo a man roversa ». L'ambasciatore invoca un fulmine come punizione di quell'atto così poco tragico. Accorre Ragadipo, padre della fanciulla, il quale, meneghinamente istrutto « del strepitoso affar dal *coma* al *roma* », chiede soddisfazione. Arismafat solennemente

scaglia in risposta i più nefandi accenti,  
e come ei fosse, e non già quei l'offeso,  
d'aspra guerra il minaccia e guerra accende.

(Si noti la ripetizione e il chiasmo). E Taximut, esagerando le fredde e stereotipe esclamazioni, non rare nemmeno nell'Alfieri:

Oh duro caso!  
Oh cuor crudele! Oh sventurata donna!

Frattanto sopravviene Calmulicante, scudiere di Ragadipo.

Nella seconda scena costui dice a Taximut che è mandato dal suo re perchè, in attesa del ricevimento ufficiale, gli tenga compagnia o lo conduca a visitare le « opere eccelse » del palazzo, alla cui vista « attornito il stranier, come il nostrano | resta di stucco per la meraviglia ». Ma scorrendo dimenticano la visita artistica, e Calmulicante racconta la sua storia. È figlio di Cunegonda e di Brandiloro generale del padre di Ragadipo. Brandiloro, quando doveva sposar Petronilla figlia del re, fu ucciso da una sassata e lasciò Calmulicante « bambin così, che ancora le mascelle | dei due sedici avorj erano prive ». A questo punto Taximut « cava di tasca il fazzoletto e vi fa un gruppo su un lato ». Calmulicante si meraviglia; l'ambasciatore risponde che, per non rompere il filo del racconto così interessante, « raccomandava al moccichino » « la memoria » d'una domanda che avrebbe voluto fare. Ma, poichè Calmulicante è disposto a toglierli subito la curiosità, Taximut scioglie il nodo, si rimette in tasca il fazzoletto e domanda:

Volea saper se in quell'età in cui visse  
il generoso autor de giorni tuoi  
poligamia si usasse in questi lidi,  
oppur se quella cui 'l destin concesse  
d'essere a lui compagna, e a te di madre,  
allor che dovea unirsi a Petronilla  
era diggià passata a miglior vita.

Calmulicante risponde che quella curiosità è giusta e che,

se l'eroico  
difficil stile di parlare in verso  
a rischio grande non l'avesse posto  
di ruinare affatto la parlata,

gli avrebbe già detto

che l'infelice donna appena al mondo  
donato l'ebbe, dall'odor di pippa  
fredda spoglia fu fatta in un istante.

Taximut geme: « Ahi lassa donna!!!! »; Calmulicante delira: « Ahi! Fel-la!!!! »; Taximut impreca: « Ahi cruda pippa!!!! ». « Restano muti qualche momento coprendosi gli occhi col fazzoletto. Indi guardandosi l'un l'altro, come per parlare tutti due ad una volta, ricadono nel primo silenzio ». Passata la commozione, Calmulicante prosegue: — Fatto adulto, corsi ad offrirmi come guerriero al gran duce Osmadorre:

Pagh'egli di mie offerte, al sen mi strinse  
e due undici volte almen baciommi,  
non mi ricordo più se in fronte o in faccia.

Rammentandomi d'essere stato da bambino il più esperto « sassaiol » del regno, m'arrolo tra i frombolieri. Si ribellano al trono parecchi borghi.

Qui non dirotti quanto e come e quando  
più volte ci attaccaro, e quando e come  
respinti furo, e quanti a un tempo estinti  
fer del lor sangue rosseggiar la terra —.

E narra una sua impresa. — Il re t'avrà ben compensato — osserva Taximut. Calmulicante esclama: — A corte non c'è che odio, invidia di cortigiani, menzogne, ecc., ecc. —. Allora Taximut si riede: « Ben or sovvienmi quel proverbio antico | ch'al pagliar muore, chi alla Corte vive »; Calmulicante prosegue, poi s'interrompe; l'ambasciatore lo invita a continuare: — Dimmi la fine delle tue sventure,

e in me qual più ti piace  
t'offro a un tempo un amico, un consigliere,  
un germano, un cugino, un padre, un nonno —.

Il narratore ripiglia; Taximut gli osserva: — Hai fatto male a non far valer le tue ragioni; io avrei chiuso il re fra l'uscio e il muro, e allora « ben io veduto volontieri avrei | Se avrebbe osato a me di farla in barba » —. Calmulicante invece « In carcer nero, anzi del nero assai più nero ancora », è tratto. Dopo più d'un mese d'orrida prigionia è liberato. Taximut esprime le sue impressioni per il terribile racconto:

Gelo d'orrore  
in membrar la natura produttrice  
di sì spietati mostri.

Il narratore prosegue: — Quando il re mi vede,

impallidisce, si confonde, e al collo  
di me stordito come un uom di pietra  
le braccia stende senza dir parola;

mi dà « un regale papir », con data del mese di Ecatombeone, in cui mi nomina suo scudiero —. Taximut se ne rallegra, poi dice fra sè (non sappiamo per qual ragione): « Felicissima notte, o miei disegni ». Poco dopo la scena si arresta.

L'undecima ci rappresenta Taximut « solo, e senza lume » che, invocando l'aiuto degli « dei augusti di Lecco », attende Ragadipo per ucciderlo. Da quel che dice si capisce solo che Calmulicante doveva esser suo complice. Si avvanza il re, seguito da una gran turba; Taximut, credendosi tradito, cerca uno scampo e si nasconde sotto un tavolino coperto da un tappeto di Fiandra, sotto il quale continua a meditar l'omicidio chiedendone perdono a' suoi avi, perchè

il vuole  
Necessità, quella fatal tiranna  
che tutto esige, e che non sente legge.

Profonda e densissima sentenza!

Sopravviene Palmira (scena XII), la quale è in pensiero perchè il padre deperisce: ma Ragadipo la congeda dicendole che il suo parlare non è eroico, ecc., ecc.

Rimasto solo (sc. XIII), se ne rallegra, perchè almeno allora « nessun ministro » « per il naso lo mena »; dice una buffoneria senza sugo, poi riflette sulle sue tristi condizioni: — Il mio stesso scudiero m'insidia —. Inevitabile scena di presentimento. Allora Taximut salta di sotto il tavolo, « fa per scagliare il colpo, e viene trattenuto per una manica da un chiodo che sporge dal muro »: realtà ironica! Sopraggiungon le guardie e Palmira (sc. XIV); Taximut è tratto « in carcer bujo », mentre impreca: « Oh rabbia! Oh sorte! Oh Numi! Oh Fato! Oh maledetto chiodo! »

Restan soli padre e figlia (sc. XV). PALMIRA: « Ma che fù? Che vuol dir?... » RAGADIPO « Figlia, orridisci »; e racconta. P. « Che sento? e come? » R. prosegue tragico:

E mentre intorno a me tutto taceva  
e secondava il mio silenzio, a un tratto  
mi richiama dall'estasi, improvviso  
un crach di veste, che si squarcia a un chiodo.

A questo punto la scena s'interrompe.

Segue poi nella copia dell'Ambrosiana<sup>1</sup> un frammento d'una scena che descrive una battaglia con gonfiezza eroica, a quando a quando improvvisamente sgonfiata da frasi volgari.

Probabilmente il Porta s'era fatto il disegno di tutta l'opera, perchè aveva stesa la lista dei personaggi, parecchi dei quali non compaiono nelle scene ch'egli compose.

<sup>1</sup> E. S. II. 3<sup>bis</sup>, pp. 259-261.

## AGGIUNTE E CORREZIONI

A p. 75. L'OTTOLINI a p. 12 dei *Principali poeti vernacoli milanesi* (Milano, f.lli Tensi, 1881) dice del « Giovanni Maria Visconti »: « Drama più noto tra il nostro popolo col nome del personaggio introdottovi dal Porta, *Biagio da Viggiù*, diventato poi il vero e più accetto protagonista ». Di questa notizia ebbi una conferma solo ora, inaspettatamente, dallo svolgimento di un tema assegnato a' miei allievi: « Una rappresentazione al teatro dei burattini ». In Lombardia, e precisamente a Treviglio e a Caravaggio, i burattinai rappresentano « Biagio de Viggiuto »: la parte di questo popolano è sviluppatissima, specialmente la scena della « stanza delle paure ». Dalla stessa fonte ho saputo che ha fatta la stessa fine la commedia dell'Andrieux: ha subito qualche modificazione e s'intitola « Funerali e danze ».

A p. 88, n. 1. La nota sbagliata del Barbiera (p. 130) che cita Ugone de Prato Florido, ha sviato le mie ricerche. Il libro, che è ora nella Raccolta portiana, s'intitola: « Prato | Fiorito | Di varii | Essemi | Raccolto da Giuseppe Ballardini. Como, Hieronimo Froua, MDCXV ». La fonte è a pp. 275-276; è un racconto abbastanza lungo. Anche qui il portinaio non riconosce il monaco tornato dall'estasi, e lo crede impazzito: questa è la somiglianza più interessante. Devo pure correggere a p. 122, l. 25 da *Ugone de Prato Florido* in *dal Prato Fiorito* e aggiungere che la fonte del Porta è a pp. 119-122 del libro ora citato. In questo si tratta d'una matrona devota della Madonna, ma colpevole di non aver mai voluto confessare un grave fallo di gioventù. Troviamo anche nella fonte Cristo in trono e la tela del fatto che il Porta ha riempito di comici ricami traendone occasione da particolari serissimi —. Si sostituisca pure a p. 125, l. 12-13, *nel Prato Fiorito* a *in Ugone de Prato Florido* —. A p. 124 il confronto col « Contrasto dell'Angelo e del Demonio » ora si può sosti-

tuire meglio colle frasi del « Prato Fiorito »: « Divota della Madonna », « tutta intenta alla santa oratione, a i digiuni », ecc. Ebbi tardi queste notizie perchè, essendo ancora la Raccolta portiana in via di ordinamento e aperta agli studiosi solo per favore del Crespi, non ne potei trarre che qualche informazione isolata e spesso fortuita. Per questa medesima ragione e perchè non potevo propormi di dare un testo critico mentre già vi attendeva il Salvioni, rimandai ai manoscritti solo quando mi fu agevole ed utile.

A p. 127, n. 3. La copia dell'Ambrosiana (O. 226. parte sup., p. 54\*) porta la data del 1816.

Correzioni tipografiche importanti: p. 9, n. 1, l. 1, BALESTRIERI; p. 13, l. 8, del; p. 20, l. 9-10, BALESTRIERI; p. 20, l. 17, procedimento, proprio; p. 21, l. 17, quello; l. 18 tempo; p. 42, l. 38, breve-; p. 60, l. 19, te., l. 28 minga; p. 114, l. 12, L'è effett fisegh; 142, n., l. 2, SU, p. 149, l. 47 [citto]; p. 252, n. 1, l. 3, per tutt a *seiarattà*; p. 253, l. 21; e fina; p. 258, l. 1, Pian, l'olter.

## INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

Il numero rimanda alla pagina dov'è spiegata la sigla, l'esponente alla nota.

B, 8<sup>1</sup> — Br, 43<sup>1</sup> — C, 7<sup>2</sup> — CI, 143<sup>4</sup> — CM, 9<sup>1</sup> — CV, 91<sup>2</sup> — G, 7<sup>2</sup> — L, 92<sup>4</sup> — MN, 182<sup>1</sup> — O, 72<sup>1</sup> — P, 7<sup>2</sup> — PL, 145<sup>2</sup> — R, 21<sup>1</sup> — RA, 145<sup>1</sup> — RC, 138<sup>7</sup> — S, 28<sup>1</sup> — SA, 98<sup>3</sup> — SB, 19<sup>5</sup> — SC, 62<sup>1</sup> — SG, 27<sup>3</sup> — SM, 8<sup>1</sup> — SU, 142 n. — SV, 10<sup>1</sup> — X, 134<sup>4</sup>.

TAVOLA ANALITICA <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> I nomi dei critici non sono registrati. Il numero segna la pagina, l'esponente la nota. Il grassetto fra più rimandi è usato solo quando si possano distinguere quelli che più importano.

Abbondio (don) 42; e Bungee,  
 48-50, 52, 53, 58.  
*Accattabrighe*, 207, 212.  
 ALFIERI, 96, 275, 278; gallofobo,  
 81<sup>4</sup>; nobili, 173, 175-176; pe-  
 dagogo, 90; preti, 119, 122,  
 129; *Virginia*, 224.  
 Almanacchi e mitologia, 200.  
 ANDRIEUX FRANCESCO, 75, 282.  
 ANELLI ANTONIO: unità, 206;  
 arcadi, 198; romanticismo or-  
 ribile, 217.  
 Angelo custode, 101, 101<sup>1</sup>.  
 Anticlericalismo, 137-138.  
*Antologia*: contro l'orribile, 220.  
 APOSTOLI FRANCESCO, 142<sup>4-5</sup>.  
 Arcadi (satira contro gli), 196-  
 199.  
 Arese Benedetto, 142-143.  
 ARIOSTO; satira V, 78.  
 ARISTOFANE e la mitologia, 201.  
*Asino (L')*, 104.  
 Austriaci in Lombardia, 128-129,  
 135, 141-142, 143-146, 174, 179-  
 180, 189-193; satira contro di  
 essi, 190.  
*Aurelius und Belzebub*, 78-81.  
*Avventure di Lillo (Le)*, 167.  
 BADA GIOVANNI BATTISTA, 78,  
 78<sup>6</sup>.

BAFFO GIORGIO, 262; preti lus-  
 suriosi, 105.  
 BALESTRIERI DOMENICO, 207<sup>5</sup>,  
 209, 255; arcadi, 198; Branda,  
 208; cagnolina, 167; compo-  
 nimenti vari, 43<sup>7</sup>, 45-46; no-  
 bili, 172, 175; preti ipocriti,  
 119; raccolta per il gatto, 168;  
 versione della *Gerusalemme*  
*Liberata*, 9<sup>1</sup>, 19-20.  
 BALLARDINI GIUSEPPE, 282.  
 BARBARO ANGELO MARIA: no-  
 bili, 173.  
 BARETTI, 275; arcadi, 198; Fran-  
 cesi, 185, 250<sup>4</sup>; frati ignoran-  
 ti, 139; Zappi, 232.  
 BELLI, 176, 260, 276.  
 BERCHET: *Lettera semiseria*, 201,  
 203; orribile, 220; Stoppani,  
 216.  
 Bernardi Enrico, 41<sup>1</sup>.  
 BERNARDONI GIUSEPPE, 182.  
 BERTOLOTTI DAVIDE: per na-  
 scita Litta, 204.  
 BETTINELLI: preti crapuloni, 97;  
 raccolte, 197, 210.  
*Biagio de Viggiuto*, 282.  
 BIRAGO GIROLAMO: *Donna Per-  
 la*, 171; cane e gatto, 168; Lu-  
 cio, 171.

- Biscottino (società del), 129<sup>1</sup>.  
 Blocco continentale, 182.  
 BOCCACCIO: novelliere, 103, 104, 110, 111.  
 BOILEAU: preti crapuloni, 97, 253<sup>1</sup>.  
 BONDI CLEMENTE, 167.  
 BONVESIN DA RIVA, 122<sup>4</sup>.  
 BORSIERI PIETRO: lingua e dialetto, 208, 209.  
 BOSIN, 42-43; nomi di bosin, 43<sup>3</sup>, 103<sup>1</sup>, 179<sup>3</sup>, 180 n., 181<sup>5</sup>, 260<sup>1</sup>.  
 Bosnade, 260, 276; assedio del Castello, 62<sup>2</sup>; austriacanti, 33<sup>2</sup>; 125<sup>1</sup>, 144<sup>3-9</sup>, 174<sup>1</sup>, 180<sup>3</sup>, 188<sup>1</sup>; cavalier servente, 147<sup>1</sup>; contro il clero, 92<sup>4</sup>, 144<sup>6</sup>; contro i Francesi, 33<sup>2</sup>, 62, 62<sup>1-2</sup>, 141<sup>7</sup>, 180<sup>3</sup>, 181<sup>5-6</sup>, 187<sup>2</sup>, 187<sup>4</sup>, 188; contro i nobili, 144<sup>7</sup>, 172<sup>4</sup>, gallofile, 144<sup>8</sup>, 178<sup>3</sup>; guardia nazionale, 62, 62<sup>1-2</sup>; mode, 130<sup>2</sup>, 180<sup>4</sup>, 187<sup>2</sup>; morali 10<sup>1</sup>, 43<sup>1-3-5</sup>, 68 n., 130<sup>2</sup>, 147<sup>1</sup>, 167<sup>6</sup>, 260<sup>1-3</sup>, 262<sup>1</sup>; religiose, 141<sup>7</sup>, 144<sup>8</sup>; varie 42-43, 45, 67<sup>1</sup>, 67<sup>3</sup>, 69<sup>4</sup>, 81<sup>1</sup>, 103<sup>1</sup>, 130<sup>5</sup>, 147<sup>1</sup>, 153<sup>2</sup>, 167<sup>6</sup>, 172<sup>2</sup>, 181<sup>7</sup>, 188<sup>5</sup>, 190<sup>1</sup>, 192<sup>7</sup>, 259<sup>1</sup>, 260<sup>1</sup>, 260<sup>3</sup>; raccolte, 10<sup>1</sup>, 41<sup>1</sup>, 43<sup>1-3-6</sup>, 62<sup>1</sup>, 92<sup>4</sup>, 103<sup>1</sup>, 142 n., 172<sup>3</sup>.  
 BOSSI GIUSEPPE, *El Pepp perucchee*, 25, 27<sup>4</sup>; contro la mitologia, 201; morte, 105.  
 BOSSI PIETRO: preti licenziosi, 140.  
 BRACCIOLINI POGGIO, 78-79.  
 BRANDA ONOFIO, 207-208.  
 BURATTI PIETRO: e Porta, 261<sup>1</sup>, 265; *Lamento del conte Tomboletta*, 44-45; novelliere, 104, 262; satirico, 105.  
 CACIA: preti lussuriosi, 105; ipocriti, 119.  
 Caleppio Trussardo, 212.  
 CALVO EDOARDO, 181.  
 CAMICCIETTA GIUSEPPE: melodramma, 168<sup>1</sup>.  
 Campagna di Russia nella poesia italiana, 184<sup>3</sup>.  
 Cane nel 700: 92-93, 113<sup>4</sup>; monumenti a cani, 168; poesia cinofila e misocina, 166-168.  
 Cappellano nel 7-800: 90-93, 140.  
 Caricatura, 15.  
 Carolina Amelia Elisabetta di Brunswick, 148.  
 CARPANI GIUSEPPE, 181<sup>5</sup>, 192<sup>5</sup>.  
 Casin di Andeghe, 144.  
 Cassiraghi, 265.  
 CASTI G. B.: novelliere, 104, 105.  
 Cattaneo Gaetano, 98<sup>3</sup>.  
 CATULLO, 123<sup>1</sup>.  
 Cavalier servente, 147<sup>1</sup>.  
 Celso (quartiere di san), 153.  
 CHERUBINI FRANCESCO e Porta, 72<sup>1</sup>.  
 CIMA CAMILLO, 134<sup>1</sup>, 156<sup>2</sup>, 241<sup>2</sup>.  
 Classicisti (satira contro), 218.  
 Clericalismo fra il 700 e l'800: 141-145.  
 Clero (attacchi giacobini contro il), 97, 97<sup>5</sup>, 138-139.  
 Clero lombardo, 137-146.  
 Clero lussurioso (satira contro il), 104-105.  
 Comicità, 111, 115-116, 126; di contrasto, 84, 109, 115; nel volgo, 69; fonte della comicità, 234, 234<sup>2</sup>; situazioni comiche, 55.  
 Conciliatore, 130<sup>1</sup>; contro gli arcadi, 198-199; contro i Francesi, 185; contro la mitologia, 201; contro i nobili, 176<sup>2</sup>; contro l'orribile, 219-220; contro le unità, 207; sua estetica, 222; estetica sua e del Porta, 226; religione, 89; suo romanticismo, 223.  
 Contrasto dell'Angelo e del Demonio, 124.  
 Contrasti fra angelo e diavolo, 101, 122.  
 CORACCINI FEDERICO, 145.  
 CORIO FRANCESCO GIROLAMO: cappellani, 140; preti avidi, 112-113; preti furbi, 114, 119.  
 COSTA GEROLAMO, 180 n.  
 CRESPI GAETANO, 127<sup>1</sup>, 130<sup>3</sup>, 156<sup>2</sup>.  
 CROTTO; preti avidi, 113.  
 Dama altezzosa (tipo della), 168-173.  
 DANTE travestito, 7-20.  
 DE FILIPPI ANSELMO, 193<sup>2</sup>.  
 DELLA-CHIESA SPERI, 156<sup>2</sup>, 235<sup>2</sup>.

- DE LUCA GIANNANTONIO, 197.  
 DE' RICCI SCIPIONE, 139, 141.  
 DE SIMON FEDERIGH, 260<sup>1</sup>.  
 Dialettale (poesia), 273.  
 Diavolo, 81, 81<sup>1</sup>, 101; e tesori, 78.  
 DI BREME LODOVICO, 89.  
 DOTTI BARTOLOMEO: nobili, 172; preti avidi, 113; crapuloni, 96-97; ignoranti, 122; lussuriosi, 105.  
 Dramma romantico, 72.  
 Ecclissi del 1804: 181-182.  
 El di del S. Michee ecc., 200.  
 El Stabat Mater, 127<sup>2</sup>.  
 Epitaffio a Melampo, 167.  
 Epitaffi per cani, 168.  
 Epitalami classicisti, 210-211.  
 ERASMO DA ROTTERDAM, 137.  
 Evoluzione d'un artista, 276.  
 FARINI DOMENICO ANTONIO: preti corrotti, 139, 140, 145.  
 Fasti d'Imeneo nelle nozze degli dei (I), 204.  
 Fioretti di S. Francesco, 85, 118-119.  
 FOLENGO, 261, 276; satirico, 97-98; mitologia, 201; preti crapuloni, 98.  
 FONTANA FERDINANDO, 41<sup>1</sup>.  
 Fonti (ricerca delle), 46, 173.  
 FOSCOLO: contro i Francesi, 182; i nobili, 176; i preti, 145; 92, 176.  
 Francesco I: arrivo in Milano 125<sup>1</sup>, 144<sup>9</sup>; suo codino, 153, 153<sup>2</sup>.  
 Francesi in Lombardia, 135, 136, 138, 140, 141<sup>7</sup>, 142-143, 179-189; satira contro di essi, 180, 181, 250<sup>4</sup>.  
 FRUSTACOCOLLE (IGNAZIO LOJOLA), 128-139.  
 Gaisruck Carlo Gaetano, 145.  
 GALIANI FERDINANDO: raccolte, 197.  
 GARIONI ALESSANDRO, 83.  
 Gazzetta di Milano, 130<sup>1</sup>, 212, 215<sup>2</sup>, 219<sup>1</sup>, 275<sup>1</sup>.  
 GESSNER SALOMONE, 198.  
 GHERARDINI CARLO e Porta, 165, 207, 212, 225.  
 Giacobinismo (satira contro il), 135-136, 180, 181.  
 Giansenismo lombardo, 137, 141, 144; e romanticismo, 222.  
 GIOANNETTI GIUSEPPE: preti corrotti, 140.  
 GIOIA MELCHIORRE, 142<sup>2</sup>.  
 GIO. LET. ALB., 103<sup>1</sup>.  
 GIORDANI, 205; e Porta, 199, 207-209.  
 Giornale di Letteratura e Belle Arti, 198.  
 Giovanni (arciduca): venuta in Milano, 174, 174<sup>1</sup>.  
 Giovanni Damasceno (S.), 201.  
 Giovin Lodovico, 261<sup>1</sup>.  
 GIUDICI, 167.  
 GIUSTI, 35, 161, 245.  
 GOLDONI e Porta, 70, 276; *Il cavaliere e la dama*, 173; *Il feudatario*, 55<sup>1</sup>; *Le femmine puntigliose*, 151, 152, 173; *Le smanie per la villeggiatura*, 91; nobili, 151-152, 173; parassiti, 91; parlate, 256, 257; parlata nobiliare, 151, 171; pettegole, 150.  
 GOZZI CARLO, 167.  
 GRITTI FRANCESCO, 208.  
 GROSSI e Porta, 72, 46<sup>1</sup>, 88-89, 108, 128 n., 134, 146, 193, 259; collaborazione col Porta, 71-72, 88, 89<sup>4</sup>, 176, 210, 220; lettere al Porta, 27<sup>3</sup>, 98<sup>3</sup>, 141; Lucchino, 72-73; nobili, 191; preti ignoranti, 120, 145.  
 Guardia nazionale, 62, 62<sup>2</sup>, 186<sup>1</sup>.  
 Guerino Meschino, 156<sup>2</sup>.  
 HAGEDORN (FRIEDRICH VON), 78-81.  
 IMBRIANI VITTORIO e il classicismo, 202.  
 Intercalare, 52.  
 LABIA ANGELO MARIA: preti, 91.  
 La Diesirae, 127<sup>2</sup>.  
 LA FONTAINE: prete avido, 113.  
 Lagrime in morte di un gatto, 168.  
 La lizion de balo, 250<sup>4</sup>.  
 LAMBERTI ANTONIO: nobili, 173.  
 Lancaster (sistema), 130<sup>1</sup>.  
 LANCETTI VINCENZO: lettere del Porta a lui, 83, 84 n., 210<sup>1</sup>.  
 Lingua e arte, 231.  
 Linguaggio ibrido, 169-171, 173<sup>4</sup>.

LONDONIO CARLO GIUSEPPE e l'orribile, 217.  
 LOPE DE VEGA: unità, 206.  
 LUCIANO e la mitologia, 201.  
 MAGGI CARLO MARIA e Porta, 62<sup>4</sup>, 173; *Concors di Meneghitt ecc.*, 171; Donna Quinzia, 158, 169-171; Filotimo, 171; *I consigli di Meneghino*, 63, 130<sup>4</sup>, 169-171; *Il Barone di Birbanza*, 91, 130<sup>4</sup>, 171; *Il falso filosofo*, 63, 171; *Il manco male*, 171<sup>2</sup>; Lelio, 171; maestro contemporaneo, 91; Meneghin, 62-63, 75; Ninfa, 171; Polissena, 171; *Sui divertimenti del carnevale*, 158; Sulpizia, 91, 171.  
 MANZONI e Porta, 85<sup>2</sup>, 89, 226, 269<sup>1</sup>, 276; don Abbondio, 42, 48-50, 52, 53, 58; estetica del M., 221, 225; linguaggio parlato, 70, 257; *L'Ira d' Apollo*, 201, 203; Pezzi, 215-216; Stoppani, 215-216; umorismo del M. e del Porta, 65, 268; unità, 206.  
 MARIANI LUIGI, 235<sup>2</sup>.  
 MARTELLI G. B., 200.  
 MASCHERONI LORENZO, 96.  
 Meneghin, 45, 62<sup>4</sup>, 62-63, 75, 130<sup>5</sup>, 172<sup>4</sup>.  
 METASTASIO, 96.  
 Micceide, 168.  
 Milanese (dialetto), 231.  
 Milano e Venezia rivali, 190.  
*Miraculum Beatae Mariae*, 122.  
 Mitologia (satira contro la), 200-201.  
 Mitologica (mania), 200-201.  
 Moda (satira contro la), 130, 130<sup>2</sup>, 180.  
 MOLIÈRE, 45, 221.  
 MOLINA FRANCESCO, 72<sup>1</sup>.  
 MONTI e Porta, 96, 265; *Aristodemo*, 199; lingua e dialetto, 208; Stoppani, 213<sup>2</sup>.  
 MORLINI GEROLAMO, 78, 79.  
 NAPOLEONE; arte cheloriguarda, 179 sgg. passim, e v. Francesi.  
 NAVA FRANCESCO, 179<sup>3</sup>.  
 NICCOLINI GIUSEPPE, 199.  
 Nobili (satira contro i), 1681-73, 175-176.

Nobiltà lombarda, 141-142, 143-145, 156, 190-191.  
 Nozze (raccolte italiane, lombarde per), 211<sup>2</sup>.  
 Nuova Micceide, 168.  
 O. A. Z., 127<sup>2</sup>.  
 OGIER FRANCESCO: unità, 206.  
 Oh dess!, 67.  
 ORCAGNA ANDREA, 201.  
 Pacca Tiberio, 131.  
 PACCHIAROTTI G. B., 189.  
 PAGANINI: *Grande almanacco romantico*, 218, 220, 221<sup>1</sup>; *Marsia*, 199, 203-204, 219; romanticismo orribile, 218; *I Romanticisti*, 203, 218-219; Stoppani, 213<sup>2</sup>.  
 PARINI, 96, 204; arcadi, 198, 210; Branda, 208; *Della nobiltà*, 151; fraseggiare, 151, 171; matrona, 162, 172; mitologia, 201; mode francesi, 250<sup>4</sup>; nobile, 150, 151, 153, 159, 172, 173, 176; P. e Porta satirici, 202, 274-275, 276; predecessori, 169-172; sonetto del 1799, 180; stile del *Giorno*, 164; vergine cuccia, 113<sup>4</sup>, 163-164, 165, 166, 167, 168.  
 Parodia, 7, 15, 19, 68; e traduzione, 17.  
 Parodia religiosa poliglotta, 126, 127<sup>1</sup>.  
 PASSERONI GIAN CARLO: arcadi, 198; cani, 167; dame, 172; estetica, 221; maestro contemporaneo, 91; mitologia, 204, parlar francese, 250<sup>4</sup>; preti crapuloni, 97.  
 PASTÒ LODOVICO, 168.  
 PELLEGRINI CARLO: *bosinade*, 43<sup>3</sup>, 92, 144<sup>6-7</sup>, 180<sup>3</sup>, 187.  
 PELLIZZONI CARLO ALFONSO, 92.  
 Pergami Bartolomeo, 148.  
 PERTUSATI FRANCESCO: versi satirici, 134-137, 138, 140-141, 144<sup>3</sup>, 159, 181<sup>2</sup>, 186.  
 PETRACCHI ANGELO, 75.  
 PETRARCA e Porta, 71.  
 PEZZI FRANCESCO, 212, 216; *Il Carmagnola*, 215; *I Roman-ticisti*, 219; necrologia del Porta, 275<sup>1</sup>.

PICCININO R., 41<sup>1</sup>.  
 PICIARELLI CAMILLO, 212; romanticismo orribile, 217-218.  
 PICOZZI ANTONIO, 156<sup>2</sup>, 241<sup>2</sup>, 256<sup>3</sup>, 269.  
 PINDEMONTE IPPOLITO, 182.  
 Poligrafo, 184<sup>1</sup>.  
 Popolo milanese (politica del), 144.  
 PORTA: *Arte*: (caratteri della sua), 231-276; chiusa delle strofe, 234-238; comica (fantasia), 59, 61, 86, 125; comici (procedimenti), 48, 90, 93-94, 95, 101, 115-116, 119, 123; comicità, 115-116, 231-268, 275; comicità della parola, 233-234; c. del suono, v. suono; c. difettosa, 264-265; c. dolorosa, 21 sgg., 29-30, 267-268; c. meditata, 54, 265-266; c. m. del Porta e del Manzoni, 65, 268; c. realistica, 260-264; c. seria, 61; c. vedi logicità; costruzione delle opere del Porta, 271-272; dialogo, 256-258; drammatico (il Porta poeta), 55, 70, 71-75, 256-258; immagini, 14-15, 69, 83, 86, 108, 115, 116, 117, 123, 253-256; linguaggio ibrido, 121, 131, 150, 151, 156-157, 169, 170, 173; linguaggio e particolari popolari, 9, 10, 18, 19, 26-27, 32, 33, 43-44, 51, 54, 60, 62, 63-70, 81, 83, 103, 118, 123, 124, 131, 132, 175, 231, 233, 252, 259-260, 262-263, 273; lirismo, 259, 269-271; logicità della comicità del Porta, 112, 243-245; onomatopea, 231-233; personaggi, 102, 244-245, 245-253, 274; rappresentazione, 245-258; rima, 57, 66, 81, 94, 95, 96, 100, 157, 224, 236-238, 239; ritmo, 15, 47, 57, 60-61, 81, 87, 95, 96, 104, 107, 111, 117, 133, 157, 169-224; satira, 93-94, 97, 146, 148, 241, 244, 245, 249, 274-275; sonetti, 100, 235, 235<sup>3</sup>, 242; sonetti ingiuriosi, 174; strofe, 238-241; strofe e contenuto, 157, 242-243; suono e comicità, 107, 163, 231-243; suo-

no e satira, 241; suono di tutto un componimento, 241-242; tristezza, 269-271; verso, 157, 234.  
*Componimenti*: *A cert forestee ecc.*, 190; "Ah cribbi cribbi", 164; "Ah Peppa Peppa", 99, 261; *Ai caroccee ecc.*, 188<sup>4</sup>; "Akmett in tocch", 254, 268; "Akmett cont i soeu", 235; *All'arciduchessa Beatrice ecc.*, 193; *Al me Gross*, 120; *Al sur cav. Vincenz Monti*, 265; *Al sur Tommas Gross*, 259, 263; "Anca el negozzi", 188; *A on Contin ecc.*, 232; "A propositet, lustrissem", 261; *Barborin, speranza dora*, 255, 265; "Bravolù", 174; *Brindes... per el sposalizz ecc.*, 183-184, 193, 255; *Brindes... per l'entrata ecc.*, 192-193; *Brindes per on disnà ecc.*, 183; "Capissianmi", 264; "Carlo Porta, poeta", 192; "Caro padre", 106; "Catolegh, apostolegh", 191; "Coss'el vœur", 174; "Cos-s'evela la manna", 261; *Desgrazi de Giovannin Bonge*, 411, 47-71, 99, 156<sup>2</sup>, 183<sup>3</sup> (data), 185-186, 242-243, 246-247, 249, 252<sup>1</sup>, 255, 256, 257, 260, 267, 269, e v. Bonge sotto *Personaggi*; "Disen che a Benevent", (ms.), 79<sup>3</sup>; "Donca per mantegni", 186<sup>1</sup>; *Dormiven do tosann*, 261; "E daj con sto chez-nous", 185; "Ehi sura Checca", 182; *El casin di Andeghee*, 144, 249, 260; "El sarà vera fors", 185; *El testament d'Apoll*, 203, 260; *El Viagg de Fraa Condutt*, 107-112, 240, 242, 244, 253, 258, 272, e v. Condutt sotto *Personaggi*; *Epitaffi per on can ecc.*, 164, 167, 268; "Ficouj, vedii", 262; *Flusso e Stitichezza, drama ecc.*, (ms.), 150; *Fraa Diodatt*, 85, 86-88, 238, 257-258, e v. Diodatt sotto *Personaggi*; *Fraa Zenever*, 84-85, 96, 114-119, 150<sup>3</sup>, 245, 248, 250,

259<sup>1</sup>, e v. Zenever sotto *Personaggi*; frammenti e componimenti inediti, 72<sup>1</sup>, 79<sup>3</sup>, 93, 108, 127, 134, 148-150, 176, 212-213, 223, 258, 259<sup>3</sup>, 261; "Ghè al mond", 260; "G' hoo miee", 191, 271; *Giovanni Maria Visconti*, 71-75, 220, 223, 282; "Haal vist", 174-175, 191; "Hala faa a ment", 261, 265; *I capi sventati*, 75, 282; *Il romanticismo*, 206 (data), 220, 221-225, 238, 241<sup>1</sup>, 256; *In mort del consejer ecc.*, 220-221; *In occasione del solenne Te Deum ecc.*, 127, 127<sup>3</sup> (data), 185, 235; "I paroll d'on lenguagg", 208<sup>6</sup>, 209, 234<sup>1</sup>; *I sett disgrazi*, 99-100, 101, 260; *La caccia di Barnabè Visconti* (ms.), 72<sup>1</sup>, 223; *La colazione*, 107, 257; *La guerra di pret*, 83, 93-94, 106-107, 112, 120, 134, 236, 246, 254, 255, 259, 263, 269, 270-271; *Lament del Marchionn ecc.*, 21, 27, 28-47, 48, 185, 186, 235, 243, 247, 256, 258, 259<sup>1</sup>, e v. Marchionn sotto *Personaggi*; *La messanœuva*, 100-104, 119, 234, 238-239, 249, 274; "La mia povera nonna", 112, 184; *La nascita del primm mas'c ecc.*, 176, 176<sup>199</sup>, 201, 204-205, 207, 233, 234, 250-251, 252-253, 258; *La Ninetta del Verzec*, 21-28, 41<sup>1</sup>, 83, 99, 256, 261, 267, 269, e v. Niretta sotto *Personaggi*; *La nomina del cappellan*, 89-93, 151, 158-173, 191 (data), 237, 241<sup>1</sup>, 242, 248, 251, 258, 264, 272, e v. Paola sotto *Personaggi*; *L'apparizion del Tass.*, 269-270; *La preghiera*, 150-158, 191 (data), e v. Fabia sotto *Personaggi*; "L'è mort el pittor Boss", 105, 174; "L'è mo vora", 261; "L'è oua cosa", 261-262; *Le ruine dell'alta Brianza*, 199-200, 277-281; *Lettera*, 197; *Lettera a on amis*, 106, 235; *L'intolleranza religiosa*, 121, 259<sup>1</sup>; "L'oltrer

de sira", 261; "Ma che bravi Venezian!", 190; *Madrigal*, 83<sup>1</sup>; "Malarbette slandronn", 147-148; "Marcanagg i politegh", 190; "Marchion, per la grazia del Signor" (ms.), 148-149, 150, 172<sup>4</sup>; "Ma sal, el mè sur Lella", 235; "Me cugnaa", 184, 236 n.; *Meneghin birœu ecc.*, 129-137, 156, 184, 191, 233, 239, 241, 242, 244, 248, 249, 260, e v. Meneghin sotto *Personaggi*; *Meneghin Tandœuggia ecc.*, 128-129, 143, 191, 259<sup>1</sup>; *Mi Romantegh ?*, 197, 199, 201-203, 234; "Monsciur reverendissem", 235; "Mò sissignor", 192; "Musa nostrana", 193; "No, Ghittin", 27; "Noo me par minga vera" (ms.), 108; *Novella storica* (ms.), 223; "Oh quante parentell", 225, 236 n.; "Ona carozza, cred", (ms.), 149-150; *Ona vision*, 95-96, 113-114, 120-122, 132, 147, 191 (data), 242, 246, 248, 249; *On funeral*, 84, 113, 125-128, 145, 255, 258, 266, 282 (data); *On miracol*, 85-86, 122-125, 258; *On striozz*, 77-81, 253, 254, 260, 262-263, 266; "On villan porch", 234; "Paracar che scappee", 187; *Paricc penser bislacch ecc.*, 181; *Per don Lissander Garion*, 83<sup>1</sup>; *Per el matrimoni ecc.*, 176, 197, 205, 210-212, 213, 218, 232, 241<sup>1</sup>, 248, 251-252, 263, 264, 265-266; *Per le faustissime nozze del Principe Carlo Pietrasanta*, 176; *Porcinella*, 188-189; *Preet, tosann*, 119; "Prometti e giuri", 235; "Quand on scior", 106; "Quand passi de la Piazza", 182; "Quand per i stravaganz", 132<sup>1</sup>; "Quand vedessev", 265; "Religion santa", 89; *Sant'Ambrœus*, 179-180, 260; "Se i Milanese", 234<sup>1</sup>; "Semm d'accord", 261; "Semm già ai 28", 193; "Sent, Teresin", 261; "Se quella soa

Sacra", 188<sup>4</sup>; *Sestinn per ecc.*, v. *Per el matrimoni ecc.*; "Sicchè donca perchè", 84<sup>1</sup>; "Signori se si degnano sentire", 156<sup>2</sup>; "Sissignor el me car", 264; "Sissignor, sur marches", 174, 191<sup>4</sup> (data), 233-234; *Sonetti beroldinghiani* (stoppaneschi), 193, 201, 207, 213-217, 220, 236 n., 241, 263, 264; sonetti contro Bartolomeo Pergami, 148; sonetti contro il Giordani, 199, 207-209, 245, 249, 256<sup>2</sup>, 260, 264; *Sonetto per monaca*, 88; "Stavan le genti", 181-182; "Sto bell mas'ciott", 184; "Sura Catterinin", 261; "Sura Nunziata", 83; *Trionfo della morte* (frammento di parodia del), 71; versione del Miserere, 127 (ms.); versione di Dante, 7-20, 52, 105-106, 182, 239-240, 252, 254, 259, 259<sup>1</sup>; "Viva, sur Pepp", 262. *Critica dantesca*, 18-19. *Critica sul Porta* (Studi e accenni), 7<sup>1,2</sup>, 19<sup>1</sup>, 27<sup>1,3</sup>, 44<sup>1</sup>, 62<sup>3,4</sup>, 65<sup>1</sup>, 78<sup>3</sup>, 83<sup>3</sup>, 84<sup>2</sup>, 85<sup>2</sup>, 92<sup>3</sup>, 93<sup>2</sup>, 99<sup>1</sup>, 126<sup>1</sup>, 127<sup>1</sup>, 129<sup>1</sup>, 134<sup>3,4</sup>, 148<sup>1</sup>, 154<sup>1</sup>, 156<sup>1</sup>, 169, 173<sup>4</sup>, 181<sup>4</sup>, 189<sup>2</sup>, 192<sup>3</sup>, 193<sup>3</sup>, 201<sup>5</sup>, 203<sup>3</sup>, 208, 209<sup>2</sup>, 226<sup>1,2</sup>, 261<sup>2</sup>, 262<sup>4</sup>, 265<sup>1,2</sup>, 269<sup>1</sup>, 271<sup>2</sup>, 275<sup>1</sup>, 282, e v. *Lettere*. *Cronologia di componimenti*, 45, 127<sup>3</sup>, 128 n., 184, 185<sup>3</sup>, 190, 191, 192, 201, 206, 207<sup>2</sup>, 282. *Cultura del Porta*, 19<sup>5</sup>. *Dialetti* (Porta per i), 207-209. *Edizioni citate del Porta*, 7<sup>1,2</sup>, 8 n., 11<sup>1</sup>, 21<sup>1</sup>, 28<sup>1</sup>, 75<sup>1</sup>, 84<sup>1</sup>, 89<sup>3</sup>, 98<sup>4</sup>, 99<sup>1</sup>, 148<sup>1</sup>, 176<sup>3,5</sup>, 188<sup>4</sup>, 193, 193<sup>3</sup>, 206<sup>1</sup>, 209<sup>3</sup>. *Estetica del Porta*, 221-227. *Fonti e riscontri dei componimenti portiani*, 91, 19-20, 24, 27<sup>1</sup>, 42-43, 43<sup>7</sup>, 44-46, 55<sup>1</sup>, 62<sup>4</sup>, 62-63, 75, 78-81, 85, 88, 90, 96-98, 104-105, 112-113,

114, 118-119, 122, 123<sup>1</sup>, 124, 129, 130, 134-137, 139, 145, 150, 151, 158, 159, 162, 163-164, 165, 166-173, 175-176, 187, 188, 197-198, 201, 203, 204-205, 207-208, 210, 211, 217-220, 221, 222, 223, 226, 232, 250<sup>1</sup>, 253<sup>1</sup>, 255<sup>1,2</sup>, 259<sup>1</sup>, 260, 261, 262, 265, 282. *Fortuna del Porta* (derivazioni e imitazioni, ecc.: accenni), 35<sup>1</sup>, 41<sup>1</sup>, 48-50, 52-53, 58, 65, 127<sup>1</sup>, 130<sup>3</sup>, 134<sup>1</sup>, 141, 145, 156<sup>2</sup>, 235, 241, 241<sup>2</sup>, 256, 269, 275, 276, 282. *Frasi* (commenti storici e filologici ad alcune), 9<sup>1</sup>, 10, 10<sup>1</sup>, 33, 62<sup>1,2</sup>, 67, 69<sup>4</sup>, 81<sup>1</sup>, 103, 125<sup>1</sup>, 130, 149<sup>1</sup>, 153, 162, 162<sup>1</sup>, 167, 192<sup>7</sup>, 218, 250<sup>1</sup>, 255<sup>1,2</sup>, 259<sup>1</sup>, 260, e v. *Bosinade*. *Lettere* (edizioni e accenni), 27<sup>3</sup>, 83, 84 n., 98<sup>3</sup>, 134<sup>3,4</sup>, 207<sup>2</sup>, 210<sup>1</sup>, 225<sup>1</sup>, 261<sup>1</sup>, 267, 274<sup>1</sup>. *Manoscritti*, 71<sup>1</sup>, 72<sup>1</sup>, 78, 79<sup>3</sup>, 88<sup>1</sup>, 128 n., 150<sup>3</sup>, 199<sup>4</sup>, 259<sup>3</sup>, 269<sup>1</sup>. *Morale del Porta*, 274-275. *Nobili buoni nel Porta*, 176. *Personaggi, macchiette e nomi di personaggi*, 41-42, 61-62; abate in *Per el matrimoni*, 248; Akmett, 254; Albani, 126; angelo custode, 101, 102, 123-124; Apollo, 210-212, 232, 251-252; Bacco, 250; Barborin, 70-71, 257, 260; Berroald, 106-107; Biagio, 71-75, 282; Bongee, 21, 27, 33, 35, 47-71, 73-89, 156<sup>2</sup>, 185-186, 232, 233, 236, 237, 238, 240, 244, 256, 257, 258, 260; cappellani, 89-93, 150; cappellano di don Fruttuos, 83; Carboni, 112, 134, 246, 259; Cerere, 251; cherichetto, 99-100, 101; Conduitt, 107-112, 246, 258; dame di *Ona vision*, 114, 120-122, 147, 249; Dante, 8-11, 252; Diana, 202; diavolo, 81, 101, 124, 125, 253, 254; Diegh, 113-114, 120; Diodatt, 84, 86-88, 238,

242, 248, 255; Eolo, 202, 250-251; Fabia, 121, 144, 150-158, 160, 166, 169, 171, 244, 274; Flavia di Piobbett, 148-149, 150; Flora 250-251; Francesca, 11-14; Francesco (san), 84-85, 118, 245, 250; frati in *Fraa Zenever*, 116-117, 248; Fruttuos, 83, 246, 255; Galdin, 89, 90, 163; Ganimede, 250; Geromin, 99; Gesù, 123-124, 125; Giano, 202; Gian Paol Maria, 106-107; Giocond, 120; Giordani, v. *Satira*; Giorg Braghetta, 120, 246, 254; Giulia, 255; Giunone, 250; Glicerì, 89, 90; Igea, 251; ispettore, 61; laudese, 100-104, 119, 249; Lilla, 89, 92, 158, 162-168; Lucrezzi, 106-107; lumaio, 61, 70, 99, 246-247; Luzzina, 250; madre della Tetton, 43; maggiordomo, 91, 92, 160-161, 258; Malacchia, 163; Mansuett, 94; March, 112, 246; Marchionn, 11, 24, 28-47, 61, 62, 63, 66, 67<sup>1</sup>, 70, 89, 185-186, 187, 235, 243, 253, 258, 267-268, 269; Marchionn servo, 148; Maria, 124; Marte, 250; medici in *Fraa Zenever*, 248; Meneghin in genere, 63, 75; Meneghin in *Meneghin birœu ecc.*, 130, 133-134, 183-184, 192, 233, 239; Minerva, 250; Minosse, 11; monache in *Meneghin birœu ecc.*, 129-130, 132, 249; Muse, 252; Ninetta, 21-28, 29, 41, 47, 62, 89, 236, 237, 268; nobile in "Haal vist.", 174-175; Ovina, 271; Paola, 89, 92, 144, 150, 151, 152, 154<sup>1</sup>, 153<sup>2</sup>, 158-173, 204, 246, 248, 250, 274; Pasqual, 95-96, 113-114, 246, 248; Peder, 107; Pepp, 23-25, 27; Peppa, 101-102, 103; Plutone, 11 (in Versione di Dante), 251 e 253 (ne *La nascita ecc.*); Polpetta, 132-133, 244, 249; Pomona, 251; pompiere, 249; preti cappuccini, 112; preti de *La nomina ecc.*, 89-93, 251; preti di *Meneghin birœu ecc.*, 131-132, 133, 249; preti innominati,

83, 94; Prosper, 120, 254; Proteo, 202; Rocch, 129; Romuald, 107; Sigismond, 152-154, 158; Sist, 96, 254; soldati nel *Lament ecc.*, 186, 247; Spiridion, 92; Stoppani, 80, 266, e v. *Sonetti beroldinghiani*; strega, 77, 79-81; Tadee, 94; Tellesfor, 92; Tetton, 43-44, 258; Travasa, 89<sup>4</sup>; Usebbia, 182, 249; Venere, 250; Ventura, 92, 93, 165, 248; Virgilio, 8-10; Vittôr, 93-94; Zenever, 84, 96, 114-119, 245, 246, 248, 254-255, 260, 266, 274. *Politica*, 179-194. *Precursori*, 275-276. *Preti buoni*, 83-84. *Raccolta portiana*, 711, 282. *Religiosità*, 83-89, 128. *Romanticismo*, 193, 195-227, 269-271; contro il cattivo romanticismo, 200, 220-221. *Romanticisti* (il Porta e I), 218. *Satira*: contro gli arcadi, 196-199, 292; gli Austriaci, 128, 179, 191, 192, 193, 216; i cani 162-165; i classicisti, 132, 165, 199-225, 241, 245: motivo morale, 202; il clero, 19, 84, 89-137, 176, 241, 263, 276; satira deistica, 115; contro ecclesiastici avidi, 105-113, 145, 274; crapuloni, 81, 88, 93-98, 117; furbi e ipocriti, 84-85, 89, 95, 113-120; ignoranti, 86-88, 96, 114, 120-122, 145; irreligiosi, 93, 113, 117, 122-128; lussuriosi, 99-105, 145; contro i Francesi, 10, 48, 61, 181, 182, 184-188; contro il Giordani, 199, 207-209, 245, 249, 256<sup>2</sup>; contro gli improvvisatori, 205; contro la mitologia, 200-205: parodia della mitologia, 123, 250-253; contro la monacazione, 88; contro i nobili, 90, 93, 121-122, 144, 146, 147-177, 191, 241, 263, 274, 276; i puristi, 207; contro le raccolte, 197; contro la superstizione, 77; contro le unità,

205-207, 256; le visioni, 205, 210. *Titoli di componimenti*, 991. POZZONE GIUSEPPE, 145. *Prometeo*, 68<sup>1</sup>. PULCI LUIGI, 201. *Raccolte* (satira contro le), 197-198. RAIBERTI GIOVANNI, 241<sup>2</sup>, 256<sup>3</sup>; riduzioni di Orazio, 19. Re di Roma (nascita del), 184. Renzo e Bongee, 65. *Rime e prose d'alcuni cinofili vicentini*, 168. RISI CARLO FRANCESCO, 156<sup>2</sup>. Romanticismo: caratteristiche, 195, 221-223, 225, 226-227; r. e dialetti, 209; discussioni sul nome, 225; r. e giansenismo, 222; r. e religione, 89; r. italiano, 195-196; orribile, 217-221; politico, 216; triste, 269, 270, 271; satira contro il r., 199, 217-220. Ronchetti Anselmo, 250. ROSSARI LUIGI, 98<sup>3</sup>. ROSSIGNOLI GREGORIO, 118. SACCHI DEFENDENTE: orribile, 219. SANDRETTI ERMENEGILDO, 41<sup>1</sup>. SANVITALE IACOPO, 184. Satira, 97, 148, 245, 275. Scaramuzza, 78. SCHLEGEL A. G., 223. Schwankliteratur, 78. SHAKESPEARE e i romantici, 218. Società del Jesus, 121. SOLDATI DOMENICO: lingua e dialetto, 208. SORANZO GIACOMO, 167. *Spettatore lombardo* (Lo), 219. STENDHAL e Porta, 156<sup>1</sup>, 193<sup>3</sup>;

date portiane, 185<sup>3</sup>, 194<sup>4</sup>; Francesi in Lombardia, 180; nobiltà milanese, 156; preti retrivi, 139. STOPPANI PIETRO, 80<sup>1</sup>, 200-201, 213 sgg. TANZI CARL'ANTONIO, 171-172. TASSO: travestito, 9<sup>1</sup>, 19-20; e Porta, 269-270. TASSONI, 109; e la mitologia, 201, 205. TEDALDI FORES CARLO, 220. Testamento nella poesia milanese, 1807. Tipi, 42. TOMMASEO: caricatura del classicismo, 211. TORTI GIOVANNI: estetica, 222<sup>3</sup>; *Sermoni*, 201; Shakespeare, 218; Stoppani, 216. Tosi (monsignor), 89. Uморismo, 30. Unità (lotta contro le), 205-207. Va-via-v-è! 153, 153<sup>2</sup>, 191. Venezia e Milano rivali, 190. Veneziani (pcti) e Porta, 265. VENIERO MAFFEO, 166-167. VENTURA GIOVANNI, 156<sup>2</sup>. Vergine avvocatà, 122. Versioni religiose milanesi, 127<sup>2</sup>. *Versi sciolti di tre ecc.*, 197-198. *Vie très croyable des Moines*, 97<sup>5</sup>. Viganò Salvatore: *Prometeo*, 68. Visconteo (opere d'argomento), 72, 72<sup>1</sup>. VISCONTI ERMES: estetica, 222<sup>3</sup>, 223; Stoppani, 215, 216; unità, 206, 207. Visconti Filippo, 179. ZANELLA CARLO GRATO, 125<sup>1</sup>. ZAPPI FELICE, 232.

## INDICE DEL VOLUME

*Libro primo: Gli argomenti della poesia del Porta.*

### **Parte prima: La versione di Dante.**

I. Un primo aspetto del Porta caricaturista. L'anima di Dante, di Virgilio e di Francesca in questa parodia. II. Mezzi parodici: sostituzione dell'ottava a la terzina, amplificazione e abbreviazione, ecc. Il dramma interno di Dante diventa quasi sempre la comica paura d'un popolano. — La versione della *Gerusalemme Liberata* del Balestrieri . . . . . p. 7

### **Parte seconda: Il popolo nell'opera del Porta.**

#### **La Ninetta del Verzee.**

I. Secondo aspetto del Porta caricaturista. L'umorismo melanconico del Porta. — La triste allegria di Ninetta. — Il destarsi del senso. II. La lotta e la sconfitta. — Ninetta e Marchionn. III. La rovina. IV. La chiusa. V. I personaggi. — Giudizio . . . . . p. 21

#### **II «Lament del Marchionn di gamb avert».**

I. Sua intonazione. — La debolezza fisica e spirituale di Marchionn. L'umorismo: come parla quello storpio. II. La lotta fra la volontà e il cuore. Amore sensuale e spirituale. — Umiltà e dabbenaggine; astuzia apparente. — Incoerenza naturale. III. Viltà: confronto col Bongee. L'incontro col sergente maggiore. IV. Bontà; malinconia. — Come Marchionn rivive il suo passato. Tarda chiarezza. Coscienza della propria comicità. — L'ultima disgrazia. La mestizia e l'elevatezza di questa storia. — Sua suggestività e suo significato. V. L'effetto de l'ambiente: *bosinade*. — La Tetton e la madre. VI. Fonti? — Giudizio. p. 28

#### **Giovannin Bongee.**

I. Ninetta, Marchionn e Giovannin. — La paura inconscia del Bongee e quella di don Abbondio: l'ipocrisia istintiva del Bongee; pacifico come don Abbondio;

666-5

i poveri morti di Giovannin: «S' ciavo, pascienza per i poveri mort». II. La collera di Giovannin e quella di don Abbondio; l'incontro col soldato francese. III. Giovannin e la moglie: l'incontro col lumaio. — Giovannin vittima. IV. Giovannin, l'ambiente e Meneghin; il senso della comicità e l'onestà ingenua di Giovannin: Renzo; l'istinto di classe; tracotanza. — Pensiero; linguaggio. — Barborin. Giudizio . . . . . p. 47

#### Biagio da Viggiù.

I. Sua incoerenza coll'intonazione della comitragedia. Incoerenze interne. — Una scena notevole. II. Meneghin ne *I capi sventati* . . . . . p. 71

#### Intermezzo diabolico: On striozz.

I. Il tema di *On striozz*. II. Confronto colla sua fonte probabile. La strega. Il diavolo e i preti gaudenti del Porta . . . . . p. 77

### Parte terza: I preti.

#### La religiosità del Porta.

Buoni preti. I. Significato della rappresentazione di san Francesco e della parodia di *On miracol*. II. *Fraa Diodatt*: suo significato satirico e religioso. III. Altre prove del probabile deismo del Porta . . . . . p. 83

#### I preti de «La nomina del cappellan».

I. Terzo aspetto del Porta caricaturista: satira pietosa. II. Don Raglia da Bastiero; Passeroni, Labia, Maggi, Goldoni. — La pietà del Porta e del Foscolo. Significato de *La nomina del cappellan*. . . . . p. 89

#### Crapuloni.

I. La satira contro i preti. Don Vittôr, due sbrodolati, don Taddee, don Mansuett. II. Don Pasqual; fraa Sist de Fabrian. III. Antecedenti: per il tema; per l'arte . . . . . p. 93

#### Lussuriosi.

I. *I sett desgrazi*. II. *La messa nuova*; la chiusa. III. La tradizione letteraria. p. 99

#### Avidi.

I. Accenni sparsi. Don Beroald, don Gian Paol Maria e don Lucrezzi. *La colazione*. II. *El Viagg de Fraa Condutt*: il frate e la primavera; la logicità della concezione. III. Don March. Cappuccini. Don Carboni. IV. Corio, Dotti, Crotto . . . . . p. 105

#### Furbi e ipocriti.

I. Don Diegh. II. *Fraa Zenever*: il senso dell'iperbole nel Porta; l'abilità dialettica di fraa Zenever. La trasformazione della fonte. III. Qualche antecedente . . . . . p. 113

#### Ignoranti.

I. Don Prosper e don Giorg Braghetta. II. Le dame di *Ona vision*. III. Antecedenti . . . . . p. 120

#### Irreligiosi.

I. *On miracol*. Parodia e satira. II. *On funeral*; il crescendo; il macabro. Collegamento colla vecchia parodia religiosa. Un commento inopportuno. . p. 122

#### Due satire generali.

I. *Meneghin Tandæuggia a don Rocch Tajana*. II. *Meneghin birœu di ex-monegh*. L'invettiva di Polpetta de rognon; la risposta di Meneghin. — Osservazione dal vero. IV. *Meneghin sott'ai Franzes e Meneghin birœu di ex-monegh*. p. 128

#### Il mondo clericale lombardo ai tempi del Porta.

I. L'anticlericalismo e le condizioni dei preti durante la cisalpina. II. La nobiltà ed il clero durante il regno italico e la restaurazione. . . . . p. 137

### Parte quarta: I nobili.

#### Donna Fabia Fabron De-Fabrian.

I. *Malarbette slandrœu del bescottin*. II. Una visita inaspettata. — Una visita fra due dame. III. Le dame del Porta. — Donna Fabia: la sua gonfiezza. La caricatura del Porta e quella del Parini e del Goldoni. IV. L'esordio del discorso di donna Fabia; le sue idee sociali. La superbia e l'umiltà nella sua preghiera. Per donna Fabia la religiosità è un sentimento sociale. V. La sua dignità nobiliare e la sua umiliazione; eroismo ed avarizia. VI. Il valore psicologico del linguaggio, del ritmo e della divisione strofica ne *La preghiera*. VII. La caduta di donna Fabia e un passo del Maggi. — La chiusa de *La preghiera*. . p. 147

#### La Lilla e la marchesa Paola Canglasa.

I. La religione e le idee sociali di donna Paola. II. Il suo maggiordomo: il servo e l'uomo. III. La dignità ne *La nomina del cappellan*. IV. La marchesa e la cagnetta. — La «verGINE cuccia»; un epitaffio e un sonetto. — L'elezione; la chiusa. — La marchesa. V. Il cane prima del Porta e dopo. VI. La nobiltà nel Maggi — differenze e somiglianze col Porta —, nel Birago, nel Tanzi, nel Passeroni, nel Parini, nel Balestrieri; nel Dotti, nell'Alfieri, nel Goldoni; nel Lamberti, nel Barbaro, ecc. . . . . p. 158

#### Sciocchi e villi.

I. Satira minuta. II. *Haal vist, sur Arciduca* . . . III. L'imparzialità del Porta verso i nobili. — L'originalità della sua satira anticlericale ed antinobiliare. p. 174

### Parte quinta: Il governo.

I. *Sant'Ambrœus*. II. L'eclissi dell'11 febbraio 1804. Il blocco continentale. III. La sconfitta di Sacile; le susseguenti vittorie di Napoleone. Il suo matrimonio con Maria Luisa; la nascita del re di Roma. Ragioni del bonapartismo

del Porta. IV. Sua decadenza: le guerre napoleoniche, lo *chauvinisme* e la prepotenza dei Francesi. Le storie di Giovannin e di Marchionn. — La ritirata dei Francesi. Napoleone risorge. V. Il Porta contro l'unità e l'indipendenza italiana. — La dominazione austriaca. — Il liberalismo del Porta . . . . p. 179

#### Parte sesta: I classicisti.

##### Le teorie romantiche negative del Porta.

Le tre serie di caratteristiche del romanticismo italiano. I. Il Porta contro i resti dell'*Arcadia*; (II) contro le leziosaggini; contro la solennità invariabile — *Le Ruine dell'alta Brianza* —; contro la mitologia dei classicisti — satira morale e letteraria in *Mi Romantegh?*, il *Testament d'Apoll* e il *Marsia* —; contro l'intrusione della mitologia in argomenti cristiani — *La nascita del primm mas'c del cont Pompee Litta* —. Satire incidentali. — Confutazione delle unità di luogo e di tempo. III. L'arte è tutta interiore (contro il Gorelli ed il Giordani): quindi si condanna il classicismo non ispirato — *Per el matrimoni del sur cont don Gabriell Ferr*. IV. Condanne personali di classicisti: un frammento e i *Sonetti Stoppa-neschi* . . . . p. 192

##### La teoria positiva.

I. Un elemento romantico rifiutato dal Porta: il terribile. II. Idee estetiche del Porta: *Il romanticismo*. Un'incoerenza. III. Il posto del Porta nel romanticismo italiano. Il romanticismo nell'arte del Porta . . . . p. 217

#### Libro secondo: Le caratteristiche della poesia del Porta.

##### Le caratteristiche della poesia del Porta.

I. Il suono nella comicità del Porta. Il verso, la strofe e il complesso delle strofi. La coincidenza della divisione ideologica colla divisione ritmica. II. La logica nella comicità del Porta. III. La rappresentazione comica: la satira del Porta è essenzialmente rappresentativa. Rispondenza fra il ritratto fisico e il ritratto morale de' suoi personaggi. Valore morale de' suoi ritratti fisici; valore fisico de' suoi ritratti morali. Valore satirico de' suoi ritratti fisici. — Rappresentazione di movimenti. Ritratti comici. — L'efficacia delle similitudini del Porta nella rappresentazione e nella dimostrazione. IV. Forza rappresentativa de' suoi dialoghi. V. Carattere regionale dell'arte portiana: *bosinade*. Il valore della sua buffonata. Lievi difetti nella comicità del Porta. VI. Il suo riso meditativo. VII. Il suo riso malinconico. — Un po' di tristezza romantica. La cupa fine de *La guerra di pret*. VIII. La sicurezza di costruzione nell'arte portiana. . p. 231

##### Giudizio complessivo.

I. Il Porta in sé. II. Il Porta nella storia della nostra poesia. . . . p. 273

APPENDICE. . . . . p. 277

AGGIUNTE E CORREZIONI . . . . . p. 283

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI . . . . . p. 285

TAVOLA ANALITICA. . . . . p. 289

6662-5



## COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the library rules or by special arrangement with the Librarian in charge.

[illegible]

C28(955)100MEE

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES



1010668063

JAN 27 1943

